

جامعة مؤتة

كلية الدراسات العليا

"جدارية محمود درويش"
دراسة في تحليل الخطاب الشعري

إعداد الطالب

زياد جايز قاسم الجازي

إشراف

الأستاذ الدّكتور سامح الرواشدة

المشرف المشارك

الأستاذ الدّكتور خليل الرفوع

رسـالـة مقدمـة إلى كليـة الدراسـات العليـا
استكمـالاً لمتطلبات الحصـول على درجـة الدكتوراه
في الأدب والنقـد، قسـم اللغـة العربيـة وآدابهـا

جامعة مؤتة،2015م

بسم الله الرحمن الرحيم



MUTAH UNIVERSITY
College of Graduate Studies

جامعة مؤتة
كلية الدراسات العليا

قرار إجازة رسالة جامعية

تقرر إجازة الرسالة المقدمة من الطالب زياد جايز الجازي الموسومة بـ:

جدارية محمود درويش دراسة في تحليل الخطاب الشعري

استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في **اللغة العربية**.

القسم: اللغة العربية.

	التوقيع	التاريخ	
أ.د. سامح عبدالعزيز الرواشدة/ أ.د. خليل الرفوع		14/05/2015	مشرفاً ورئيسا
أ.د. محمد علي الشوابكة		14/05/2015	عضواً
أ.د. عادل سلمان البقاعين		14/05/2015	عضواً
د. محمد سليمان السعودي		14/05/2015	عضواً خارجياً

عميد الدراسات العليا

د. علي الضمور

MUTAH-KARAK-JORDAN
Postal Code: 61710
TEL :03/2372380-99
Ext. 5328-5330
FAX:03/ 2375694
e-mail:
http://www.mutah.edu.jo/gradest/derasat.htm

dgs@mutah.edu.jo sedgs@mutah.edu.jo

مؤته – الكرك – الاردن
الرمز البريدي: ٦١٧١٠
تلفون: ٠٣/٢٣٧٢٣٨٠-٩٩
فرعي 5328-5330
فاكس 375694 ٠٣/٢
البريد الالكتروني
الصفحة الالكترونية

الإهداء

إلى والديَّ الحبيبين -حفظهما الله ورعاهما- اللذين غمراني ببركة دعائهما.

إلى زوجتي الفاضلة التي كانت لي نعم العون والسند، وشاركتني عناء البحث والطباعة والصبر.....

إلى أبنائي الأعزاء:

دارين، رؤى، خزامى، محمد

إلى إخواني وأخواتي الكرام

إلى كل من قدّم لي العون والمساعدة من أساتذتي وأصدقائي وأقربائي....

زياد جايز الجازي

الشكر والتقدير

أتقدم بجزيل الشكر، والعرفان، والامتنان، إلى أستاذي الدكتور "سامح الرواشدة"، الذي كان لي نعم العون، والمرشد في إنجاز هذا البحث، ولم يبخل علي بتوجيهاته السديدة، وملاحظاته الدقيقة؛ التي أثرت هذا البحث، فكان نعم الموجه والناصح، وأطلب من الله أن يحفظه ويلبسه ثوب الصحة والعافية.

كما أتوجه بالشكر الجزيل إلى السَّادة أعضاء لجنة المناقشة الأستاذ الدكتور خليل الرفوع، والأستاذ الدكتور محمد الشوابكة، والأستاذ الدكتور عادل بقاعين، والدكتور محمد السعودي، الذين تفضلوا بقبول مناقشة هذه الرسالة.

سائلا الله عز وجل أن يحفظهم جميعا، وأن يجزيهم خير الجزاء.

وأخيرا أسأل الله تعالى أن يوفقنا إلى ما فيه الخير والسداد ويجعل هذه الدراسة في ميزان صالح أعمالنا.

والفضل لله أولاً وأخيراً،....

زياد جايز الجازي

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
الإهداء	أ
الشكر والتقدير	ب
فهرس المحتويات	ج
قائمة الجداول	هـ
قائمة الرسوم البيانية والصور	و
قائمة الأشكال	
الملخص بالعربية	
الملخص بالإنجليزية	
المقدمة	1
الفصل الأول: نظريات تحليل الخطاب	3
مدخل	3
1.1 حدود الجملة والنص	3
2.1 مفهوم النص	7
3.1 مفهوم الخطاب	10
4.1 مفهوم الاتساق	14
5.1 مفهوم الانسجام	18
6.1 محمود درويش حياته وأعماله	21
7.1 جدارية محمود درويش	24
الفصل الثاني: اتساق النص وتماسكه في الجدارية	28
1.2 الإحالات	28
1.1.2 عناصر الإحالة	30
1.1.1.2 الإحالة المقامية	31
2.1.1.2 الإحالة النصية	33

1.2.1.1.2 الضمائر 33
2.2.1.1.2 أسماء الإشارة والظروف 41
3.2.1.1.2 المقارنة 44
2.2 الاستبدال 47
3.2 الحذف 50
4.2 الوصل 54
5.2 الاتساق المعجمي 60
1.5.2 التكرار 60
2.5.2 التضام 71
6.2 التوازي 74
7.2 المفارقة 78
الفصل الثالث: انسجام الخطاب الشعري في الجدارية 82
1.3 موضوع الخطاب البنية الكلية 85
2.3 العنوان والتكرار 87
3.3 المعرفة الخلفية/ معرفة العالم 101
4.3 التشتت والانقطاع والفراغ 110
الخاتمة 116
المصادر والمراجع 119

قائمة الجداول

رقم الجدول	عنوانه	الصفحة
1	الضمائر المنفصلة في جدارية محمود درويش	35
2	الضمائر المتصلة في جدارية محمود درويش	36
3	أسماء الإشارة في جدارية محمود درويش	42
4	أدوات الوصل في جدارية محمود درويش	57
5	تكرار الأسماء في جدارية محمود درويش	66
6	اللازمات وعدد التكرارات والصفحات في جدارية محمود درويش	98

قائمة الرسوم البيانية والصور

رقم الرسم	عنوانه	الصفحة
1	الضمائر المنفصلة في جدارية محمود درويش	36
2	الضمائر المتصلة في جدارية محمود درويش	36
3	أسماء الإشارة في جدارية محمود درويش	43
4	أدوات الوصل في جدارية محمود درويش	57
5	تكرار الأسماء في جدارية محمود درويش	67
6	صورة كتاب جدارية محمود درويش	91

قائمة الأشكال

رقم الشكل	عنوانه	الصفحة
1	عناصر الاتساق	18
2	ترابط آليات الاتساق والانسجام	22
3	عناصر الإحالة	31
4	الآليات التي اهتمت بانسجام النص	85

الملخص

جدارية محمود درويش، دراسة في تحليل الخطاب الشعري

زياد جايز قاسم الجازي

جامعة مؤتة، 2015

وقفت الدراسة على موضوع (جدارية محمود درويش، دراسة في تحليل الخطاب الشعري)، بهدف الدمج بين الدراسة النقدية والدراسة الدلالية النصية، ورؤيا الخطاب في ديوان (جدارية محمود درويش) من خلال جانبين مهمين ينظران إلى النص باعتباره الوحدة اللغوية الكبرى في تحليل الخطاب، وهما جانبا الاتساق والانسجام.

تناولت في الفصل الأول: (نظريات تحليل الخطاب) من خلال عرض المسار الانتقالي في الدراسات اللسانية عبر الجملة، النص، وصولا إلى الخطاب، ومن ثم عرضت لحياة الشاعر وأعماله الأدبية الشعرية والنثرية، ثم تحدثت عن جدارية درويش وأهم الدراسات التي تناولتها.

أما الفصل الثاني، فقد تناولت فيه: (اتساق النص وتماسكه في الجدارية) عبر آليات الاتساق: الإحالات، والمقارنة، والاستبدال، والحذف، والوصل، والاتساق المعجمي من خلال آليتي التكرار والتضام، وكذلك المفارقة والتوازي، وقدمت الدراسة من خلال الذكاء الاصطناعي جداول ورسومات بيانية قامت بحصر عدد من آليات تحليل الخطاب ودورها في اتساق النص.

وتناول الفصل الثالث: (انسجام الخطاب الشعري في الجدارية) من خلال: موضوع الخطاب، والعنوان، والمعرفة الخلفية، والتشتت والانقطاع، وصولا إلى البنية الكلية التي شكلت النص في جدارية محمود درويش، وانتهت الدراسة بخاتمة تعرضت إلى أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، يتلو ذلك قائمة المصادر والمراجع.

Abstract

Mural Mahmoud Darwish, a Study in Poetic Discourse Analysis

Zeyad Jayez Qasim Al-Jazi

Mutah University.2015

Our study discussed the (mural of Mahmoud Darwish, a study in poetic discourse analysis), which is amix between the critical study and semantic text study and vision of discourse in the office (mural Mahmoud Darwish) through two important fields of the text as a major linguistic unity in speech analysis, the two set aside consistency and harmony.

The first chapter dealt with : (theories of discourse analysis) through the presentation of the transitional path in linguistic studies across the sentence, text, right down to the letter, and then offered to the poet's life and his literary works of poetry and prose, and then talked about the mural of Darwish and the most important studies that have dealt with.

The second chapter, has dealt with: (consistency of the text and cohesion in the mural) through consistency: referrals, comparison, and replacement, deletion, and focal mechanisms, lexical and consistency through the mechanisms of repetition and as convergence, as well as irony and parallelism, the study was provided by artificial intelligence tables and graphs that incloses the number of discourse analysis and its role in the consistency of the mechanisms text.

Chapter Three: (unison poetic discourse in the mural) through: Speech topic, address, background knowledge, and distractions and interruptions, up to the total structure that formed the text in the mural of Mahmoud Darwish, and ended the study conclusion came to the most important findings of the study, followed a list of sources and references.

المقدمة:

شهدت الدراسات الأدبية واللغوية تطوراً ملحوظاً في مجال الدراسات النصية التي تحتل موضعا مهما بين الأبحاث النقدية واللغوية المعاصرة، انطلاقا من أهمية تلك الدراسات في خدمة البحث الأدبي، وذلك من مبدأ الخروج من لسانيات الجملة إلى لسانيات النص، إذ إن لسانيات النص مدخل مهم لانسجام الخطاب، وإن الدراسات اللسانية النصية لم تلغ الدراسات اللغوية بل جعلتها منطلقا لها فتوسعت دائرة البحث اللغوي ليشمل النص كاملا.

تهدف الدراسة إلى الدمج بين الدراسة النقدية والدراسة الدلالية النصية ورؤيا الخطاب في ديوان (جدارية محمود درويش) من خلال جانبين مهمين ينظران إلى النص بعدّه الوحدة اللغوية الكبرى في تحليل الخطاب، وكذلك تفسير النص على سلسلة من القواعد الدلالية والتركيبية للأبنية النصية وقواعد ترابطها والدخول إلى عالم النص من خلال آليتي الاتساق والانسجام اللتين تساعدان على الدخول في عالم النص الأدبي للوقوف على أهم التصورات العقلية والجمالية والدلالية في ديوان (جدارية محمود درويش).

وتكمن أهمية هذه الدراسة في الكشف عن دراسة اللسانيات النصية في (جدارية محمود درويش)، لما تحمله هذه الدراسة من تنوع وتداخل في تقنيات الدراسة والتحليل، مما يجعل الباحث يسعى بجد إلى دخول عالم محمود درويش الشعري والكشف عن مكنوناته وفق ما تقتضيه متطلبات الدراسة النصية وتنوع المعالم النصية وتعدد أبنيتها وتداخل مصادرها وكثافة الدلالات فيها.

تقع الدراسة في مقدمة وثلاثة فصول وخاتمة، تناولت في الفصل الأول (نظريات تحليل الخطاب) من خلال عرض المسار الانتقالي في الدراسات اللسانية عبر الجملة، النص، وصولا إلى الخطاب، ومن ثم عرضت لحياة الشاعر وأعماله الأدبية الشعرية والنثرية، ثم تحدثت عن جدارية درويش وأهم الدراسات التي تناولتها.

أما الفصل الثاني فقد تناولت فيه (اتساق النص وتماسكه في الجدارية) عبر آليات الاتساق: الإحالات، والمقارنة، والاستبدال، والحذف، والوصل، والاتساق المعجمي من خلال آليتي التكرار والتضام، وكذلك المفارقة والتوازي، وقدمت

الدراسة من خلال الذكاء الاصطناعي جداول ورسومات بيانية قامت بحصر عدد من آليات تحليل الخطاب ودورها في اتساق النص.

أما الفصل الثالث فيتناول، (انسجام الخطاب الشعري في الجدارية)، من خلال: موضوع الخطاب، والعنوان، والمعرفة الخلفية، والتشتت والانقطاع، وصولا إلى البنية الكلية التي شكلت النص في جدارية محمود درويش، أما الخاتمة فتعرضت إلى أهم النتائج التي توصلت إليها الدراسة، يتلو ذلك قائمة المصادر والمراجع التي اعتمدت عليها الدراسة.

أما منهج الدراسة فقد اعتمد على الجانب النظري والمعرفي من خلال الآليات والنظريات المتعلقة بتحليل الخطاب، والمنهج البنيوي والأسلوبي في جوانب اتساق النص وانسجامه من خلال الكشف عن المفاهيم المختلفة لضبطها ثم عرضها وتحليلها وتطبيقها على مضمون النص الشعري.

أما القراءات التي أفادت منها الدراسة فقد تعددت، بين الدراسات الغربية والعربية المتصلة بعلم لسانيات النص وتحليل الخطاب، فمن الدراسات الغربية نذكر دراسة (هاليداي ورقية حسن) في مؤلفهما (الاتساق في اللغة الانجليزية)، و(براون ويول) في مؤلفهما (تحليل الخطاب)، و(فان دايك) في مؤلفه (علم النص)، ومن الدراسات العربية (محمد مفتاح) في مؤلفه (تحليل الخطاب الشعري)، و(محمد خطابي) في مؤلفه (لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب)، و(سامح الرواشدة) في مؤلفه (في الأفق الأدونيسي، دراسة في تحليل الخطاب)، ودراسة (فتحي رزق الخوالدة) في مؤلفه (تحليل الخطاب الشعري، ثنائية الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكبا) ودراسة (محمد شادو) في مؤلفه (دلالة الموت في الشعر العربي المعاصر، دراسة نصية في جدارية محمود درويش) ودراسة (فهد ناصر عاشور) في مؤلفه (التكرار في شعر محمود درويش).

ومن هنا فإن هذه الدراسة وقفت على أهم نظريات تحليل الخطاب، التي تقود إلى الاتساق والانسجام النصي، وهي دراسة نقدية لا تدعي الوصول إلى درجة الكمال، آملا تحقيق الهدف المنشود، فإن أصبت فمن الله، وإن أخطأت فمن نفسي، والله الموفق.

زياد الجازي

الفصل الأول

نظريات تحليل الخطاب

مدخل

اللغة الإنسانية وسيلة للتواصل بين البشر، وهي ظاهرة اجتماعية مكتسبة، وبوساطتها تُخلِّدُ البشرية تراثها وثقافتها في صورة نصوص لغوية شامخة، أبدعها نفرٌ منها، باللغة الراقية السابرة لمشاعر الإنسان وعواطفه، لذا عنيت تلك النواتج الخالدة باهتمام الدارسين دراسةً وتحليلاً، للكشف عن مكنوناتها وأسرارها في الخطاب الأدبي، وقد تعددت المدارس اللغوية الناظرة في النص والخطاب الأدبي من جوانب متعددة، وظهرت العديد من المفاهيم والمصطلحات الخاصة بكل مدرسة.

ومن هذا المنطلق سنهتم في هذا الفصل بدراسة بعض مصطلحات نظرية تحليل الخطاب، كالجملة والنص والخطاب، فهي تحتل موقعاً مهماً في نظريات تحليل الخطاب الأدبي، بغرض البحث في تماسك النصوص وتعالقها، لتكون وحدة كلية تؤدي أغراضاً معينة في الدرس اللساني، وذلك للوصول إلى أهم المفاهيم التي عُني بها الدرس اللساني وهما مفهوما الاتساق والانسجام اللذان احتلا موقعاً واسعاً ومميزاً في الدراسات والأبحاث اللسانية الحديثة.

وقد اعتمدت الدراسة على مراجع ذات اهتمام بنظريتي الاتساق والانسجام، منها كتاب (الاتساق باللغة الانجليزية)، لـــ(هاليداي ورقية حسن)، الذي اهتم بنظرية الاتساق وأهميتها في الترابط النصي، وفق آليات محددة تسهم في بناء النص الأدبي أما الانسجام فكان متمثلاً في كتاب (تحليل الخطاب) لـــ(ج. براون، و ج. يول)، الذي اهتم ببعض نظريات الانسجام، مثل البنية الكلية والعنوان، وأهميتها في انسجام الخطاب الأدبي.

1.1 حدود الجملة والنص

اهتمت دراسات كثيرة بعلم النص وعلاقته بسياق المقام، وعنيت اللسانيات الحديثة في بداية أمرها بالجملة؛ لأنها الوحدة الصغرى للنص، وثمة اختلافات في تعريف الجملة، فقد وردت في معجم اللسانيات على أنها" مجموعة من المكونات

اللغوية مرتبة ترتيباً نحوياً بحيث تكون وحدة كاملة في ذاتها، وتعبر عن معنى مستقل "[1] ، ويعرفها تمام حسان بأنها "صيغة ذات وظيفة لغوية معينة في تركيب الجملة تقوم بدور وحدة من وحدات المعجم، وتصلح لأن تفرد أو تحذف أو تحشى أو يتغير موضعها أو تستبدل بغيرها من السياق "[2].

وفي المدارس الغربية تعددت تعريفات الجملة، فهي عند(إيفيش): "عبارة عن فكرة تامة"[3]. ويذهب (جون ليونز) إلى أنها "نمط تركيبي ذو مكونات شكلية خاصة"[4]. هذه المعالم التي حددها اللغويون في تعريفهم للجملة تؤكد أن الجملة تخضع لقواعد اتفق عليها اللغويون، وتؤكد على استقلالية الجملة، وأن كل جملة تعبر عن معنى مستقل بذاته منزوعة بذلك عن سياق النص.

و حاولت النظريات اللسانية الربطبين الجملة والنص من خلال تقسيم الجملة إلى قسمين:"جملة نظام وهو شكل الجملة المجرد،وجملة نصية، وهي الجملة المنجزة فعلا في المقام "[5].

ويرى الغذامي أن: " لسانيات النص قد أسست لنحو ما فوق الجملة أو ما أطلق عليه: (نحو النص) فقد عُدت الجملة "بنية صغرى تتحرك متجهة نحو مثيلاتها لبناء "البنية الكبرى" التي هي النص الشامل "[6].

ومن هنا يشير غير باحث إلى أن بداية البحث في النص ترجع إلى رسالة (I.NYe) التي بحثت في علامات عدم الاكتمال والتكرار بناء على أسس نصية،

([1])حنا، سامي عياد وأخرون،(1997م) معجم اللسانيات الحديثة، مكتبه لبنان ناشرون، بيروت، ص129.

([2])حسان،تمام،(1995م) مناهج البحث في اللغة، مكتبه الانجلو المصرية، القاهرة،ص226.

([3])روبرت دي بوجراند،(1998) النص والخطاب والإجراء، ت تمام حسان، عالم الكتب القاهرة ط1،ص88.

([4])روبرت، النص والخطاب والإجراء ، ص88.

([5])الزناد، الأزهر،(1993م) نسيج النص بحث في ما يكون به الملفوظ نصا، ط1،المركز الثقافي العربي، بيروت، ص14.

([6])الغذامي، عبدالله،(1984م) الخطيئة والتكفير (من البنيوية إلى التشريحية)،دار سعاد الصباح الكويت، ص96.

ويرى أحد الباحثين أن (نحو النص) لم يفرض وجوده إلا مع بدايات النصف الثاني من القرن العشرين حين نشر (زيليج هاريس) دراستين اكتسبتا أهمية منهجية في تاريخ اللسانيات الحديثة بعنوان (تحليل الخطاب) [1].

ويرى هاريس أنَّ "اللغة لا تأتي على شكل كلمات أو جمل مفردة بل في نص متماسك بدءاً من القول ذي الكلمة الواحدة إلى العمل ذي الكلمة الواحدة إلى العمل ذي المجلدات العشرة، لذا يجب تحليل الجمل دائما فقط في سياق النصوص "[2].

ومعنى هذا أن النص يمثل عدداً من الجمل المترابطة في نص متماسك، وقد أشار(هاريس)إلى ضرورة أن نحكم على الجمل في سياق النصوص لا الحكم عليها منفردة ويقودنا ذلك إلى ضرورة مجاوزة محور الجملة في الدراسات اللسانية إلى النص، وهذا ما دعا إليه (ريزر)فقد "اقترح في كتابه (مقالات في علم لغة النص) نحواً للنص وفق نموذج نحو تركيب الضمائم الثنائي اللاسياقي وهو ذو أساس نصي فوق تركيبي محدد أفقيا من تتابعات جملية ومكون نحوي لتوسيع الجملة، ومكون تحويلي محدود، مع مكون دلالي ومعجم، وعدد من وظائف التبعية للمعاني المركبة"[3].

لعل ما ذهبت إليه الدراسات اللسانية في علم النص أحدثت نقلة مهمة، تسير به من نحو الجملة إلى نحو النص، وقد برز اتجاه يدعو إلى الانتقال نحو لسانيات النص، وهذا ما ذهب إليه (فان دايك)في حديثه عن الأبنية الكبرى للنصوص يقول: " لكن قد استطعنا حالياً أن نفسر العلاقات بين الجمل في النص فإنه من الممكن أن نتقدم خطوة؛ مهمة إذ الجملة ليست في الحقيقة أكثر من سلسلة من المفردات، وإن المرء يمكنه أن يحلل النصوص أيضاً على مستوى تكمن خلفه بنية من التتابعات"[4].

([1])بحيري، سعيد،علم لغة النص،المفاهيم و الاتجاهات،ط1،الشركة المصرية العالميـــة للنـــشر، مصر، 1997م، ص18.

([2])فولفجانج هاينهمن وديتر فيهفيجر،(1999م)، مدخل إلى علم اللغة النصي، ت فالح العجمي، د.ط، مطابع جامعة الملك سعود،ص21.

([3])بحيري، علم لغة النص،ص158.

([4])فان ديك،علم النص،ت سعيد البحيري، ص73.

وهذا يؤكد لنا مفهوم النصية الذي عدّه (فان دايك) مجموعة من الجمل المترابطة والمتتابعة، لتشكل بذلك البنية المكونة للنص أو ما يطلق عليها بالبنية الكلية.

ازدادت ملامح علم لسانيات النص وضوحاً، وذلك من خلال عدد من الأبحاث والدراسات، خاصة في أواخر الستينيات من القرن العشرين، إذ قام (دي بوجراند) على تقديم خطوط مع تطور لسانيات النص، وذلك من خلال ثلاث مراحل عامة لهذا الحقل "ففي المرحلة الأولى التي استمرت حتى أخر الستينات لا نجد غير إشارات تلمح إلى أنه ينبغي للنص أو الخطاب أن يكون أساسا للدراسات اللسانية مثلاً: (إنجاردن) 1931و(يوهلر1934)، و(هيلمسف1943)، و(هاريس1952) .... و(هارتمان 1964) و(فانيري1966) [1].

ولكن الكثير من المسائل الضرورية الأخرى؛ كالتحول من الجملةإلى النص لم تؤثر في مسيرة علم اللسانيات؛ لأن أصحاب المناهج المتداولة انهمكوا في النظر إلى الوحدات الصغرى والجمل المفردة، وهذا الأمر أدى إلى الانصراف عن دراسة النص ببنيته الكلية[2].أما المرحلة الثانية فقد كانت خلال عام 1968 حيث تضمنت عدداً من آراء اللسانيين الذين استقلت آراؤهم في الغالب حول فكرة لسانيات ما وراء الجملة منهم: (هايدولف 1966)و(بايك 1967)و(كريمز 1968) و (ديك1968). وقد ركزت هذه المرحلة على الانتباه إلى موضوعات كان الكلام فيها ممكنا بواسطة مفردات من لسانيات الجملة، ولكن دون الوصول إلى حلٍّ مقنع[3].

كانت سنة 1972 منطلقا لمرحلة جديدة من البحث في اتجاه نظريات جديدة في حقل اللسانيات، حيث جاءت المؤلفات الجديدة نقداً لأسس الدراسات النحوية المبنية على الجملة فأدت إلى أفكار جديدة معلنة معارضتها لتجديدات القديمة ويمثلها (ديلر1972)و(خريز 1972) و(بوجراند 1980)وغيرهم[4]. بالإضافة إلى (هاليداي

([1])روبرت دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص64+65.

([2]) دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء ،ص65.

([3]) دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء ، ص65.

([4])دي بوجراند، النص والخطاب، ص76.

ورقيه حسن 1973) في كتابهما (الاتساق باللغة الإنجليزية)الذي يعّد من أهم الدراسات التي وقفت على مفهوم النص.

2.1 مفهوم النص:

ينطلق مفهوم النص في اللسانيات الحديثة حسب ما عرّفه (هاليداي ورقية حسن) "للدلالة على أي مقطع لغوي مكتوباً كان أو منطوقا، ومهما كان طوله على أن يشكل كلا موحداً"[1]. فالنص يمثل وحدة دلالية من حيث الشكل والمضمون سواء أكان مكتوبا كالمقالات والأبحاث أو منطوقاً كالمقابلات والحوارات وغيرها.

ويذهب (فولفجانج) إلى أن النص "مركب بسيط من جمل تقوم بينها علاقات تناسق "[2]. وهذا الأمر يشير إلى ضرورة ترابط أجزاء النص وتناسقها وعدم الفصل بينها، مما يفضي إلى تلاحم أجزاء النص. ويدعو (دي بوجراند) من خلال النصية إلى معايير تجعل النصية أساساً مشروعاً لإيجاد النصوص واستعمالها، وهذه المعايير هي: (السبك، والالتحام، والقصد، والقبول، ورعاية الموقف، والتناص، والإعلامية). وهذه المعايير ليست جديدة، بل نوقشت في عمل دي بوجراند، ودريسلر وغيرهما، ولكن ثمة معيارين تبدو لهما صلة وثيقة بالنص وهما السبك والالتحام، ولا يمكن لواحد من هذه المعايير أن يفهم دون التفكير في اللغة والمجتمع والإجراء، ولهذا ينبغي ألا تقتصر دراستنا على كيفيه بناء التراكيب اللغوية وتحليلها، بل يجب أن تشمل أيضاً كيفية تحديد قيمتها[3].

وتُعرّف(جوليا كريستيفيا) النص بأنه" جهاز عبر لساني يعيد توزيع نظام اللسان بواسطة الربط بين كلام تواصلي يهدف إلى الإخبار المباشر بين أنماط عديدة من الملفوظات السابقة عليه أو المتزامنة معه، فالنص إذن إنتاجية، وهو يعني أن

M.AK,HALLIDY&R.HASSAN,COHESION IN ENGLISH,1976,P1([1])

([2])فولفجانج هاينمن، مدخل الى علم اللغة النصي، ص 25.

([3])دي بوجراند، النص والخطاب،ص79-107.

علاقته باللسان الذي يتموقع داخله هي علاقة إعادة توزيع (صادقة بناءة) ولذلك فهو قابل للتناول عبر المقولات المنطقية"[1].

ويذهب (تودروف) بأنه يجب على النص: "أن يكون متميزاً من "الفقرة "ومن وحدة النموذج الكتابي لعدد من الجمل، فالنص يمكنه أن يتطابق مع جملة كما يمكنه أن يتطابق مع كتاب كامل "[2]. ويبدو أن (تودروف) قد بيّن في تعريفه السابق حدود النص، فمقياس النص عنده يمتد من فقرة مترابطة لعدد من الجمل.

أما مفهوم النص عند (كلاوس برينكر):" فهو وحدة لغوية وتواصلية في الوقت نفسه "[3]. فبرينكر هنا يؤكد في تعريفه على الجانب التواصلي للنص، ويرى أن النصوص"لا تسمى نصوصاً إلا تلك التتابعات الجملية التي يمكن أن يلحق بها صاحب اللغة معنى تواصلياً"[4]. وهو بذلك يدمج بين الجانب اللغوي والجانب السياقي للنص.

ويعلق (شبلنر) على تعريف (برينكر) للنص بأنه " دائري بمعنى أنه يوضح النص بالجملة من خلال النص، وأنه غير منهجي من الناحية العلمية لغموض الرمز والعلاقات التي يتضمنها واتساع الوصف "[5].ويفهم من هذا التحديد "أن الجملة قد لا تحمل الوظيفة الاتصالية، أو قد تعجز عن حمل تلك الوظيفة وحدها، مما يجعل الجملة غير محققة دائما لتلك الوظيفة، فإن استطاعت حمل مضمون مستقل وخدمت هذه الوظيفة، فتصبح عندئذ نصا"[6].

([1])جوليا كريستيفيا،(1997م)علم النص،ت فريد الزاهر، ط2، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ص21.

([2])تزيفيتان تودرف،(2004م)،(العلاماتية وعلم النص، نصوص مترجمة)،ترجمة منذر عياشي ط1،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،ص109

([3])دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ت سعيد بحيري، ط1، مؤسسة المختار، القاهرة ، ص27.

([4])دي بوجراند، النص والخطاب والإجراء، ص30.

([5])بحيري، علم النص،ص103.

([6])الرواشدة، سامح،(2006م)، في الأفق الأدونيسي،دراسة في تحليل الخطاب الــشعري، ط1، أزمنة للنشر والتوزيع،عمان،ص21.

وأما مفهوم النص في الدراسات العربية فقد شهد اهتماماً واسعاً وظهرت حوله دراسات لم تبتعد كثيراً عن المفاهيم الغربية للنص، ومن هذه المفاهيم ما قدمه محمد مفتاح في مفهوم أوليات النص،فالنص عنده يمثل "كل علاقة تنتج بواسطة علاقة ومعنى هذا أن هناك علاقة أولى تكون منطلقا لتوالد عدة علاقات في صيرورة وسيرورة متوالية، وهذا يصبح في جميع أنواع العلاقات، فهي تتوالد وتتناسل "[1].

فالنص كما يرى محمد مفتاح مجموعة من العلاقات المترابطة، وعليه فإن كل نص ينظر إليه في ضوء تقسيم أكبر كعلاقة بالنصوص الخارجية من خلال شبكة من المفاهيم الفرعية كالمقصدية والمماثلة ونوع العلاقة التي تتحدد بنوع التعاون والصراع الذي يكون بين النصوص أو المقاصد والتنافر هذا كله يؤدي إلى مفاهيم فرعية تمنح المماثلة نوعاً من العلاقة[2].

ويرى صلاح فضل أن النص أكثر من مجرد خطاب أو قول فهو "جهاز عبر لغوي يعيد توزيع نظام اللغة، بكشف العلاقة بين الكلمات التواصلية، مشيراً إلى بيانات مباشرة، تربطها بأنماط مختلفة من الأقوال السابقة والمتزامنة معها والنص نتيجة لذلك إنما هو عمليه إنتاجية "[3]. ويبدو أن النص كما يرى صلاح فضل ينتج من خلال علاقتين علاقته باللغة وعلاقته بالنصوص الأخرى أو ما يطلق عليه (التناص).

أما سعيد بحيري فقد رأى أن النص يتجاوز حد الجملة إلى "البحث عن ائتلاف المعنى بين التراكيب الأساسية داخل الاستعمالات اللغوية، والإشارة إلى عملية الفهم والتأثير والكشف عن الروابط الداخلية في النص والروابط الخارجية

([1])مفتاح، محمد،(2000م)النص من القراءة إلى التنظير،ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، ص9.

([2])مفتاح، النص من القراءة إلى التنظير، ص9.

([3])فضل، صلاح،(1992م)، بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة كتب عالم المعرفة، الكويت، العدد 164،ص211.

خارج النص والربط بين التراكيب وعوالم حقيقية وعوامل محتملة "[(1)].ويذهب سامح الرواشدة إلى أن النص:" يخضع لأنظمة اللغة المألوفة، التي تراعي توالي الكلام وتسلسله، واتكائه على روابط وعلاقات داخلية تحقق تماسكه وتآخذه اللساني "[(2)].

ويبدو أن الوصول إلى تعريف شامل للنص يعدُّ أمراً متعذرا، حيث إن التعريفات المتعددة لعلماء اللغة واللسانيات تتباين وتختلف في تعريفه المصطلح النص، فقد جعلت النص عبارة عن مجموعة من العلاقات التفاعلية والتداولية والتواصلية بين النصوص من جهة وبين المبدع ومتلقيه من جهة أخرى، حيث تؤدي هذه العلاقات إلى تماسك النص وترابطه دلالياً، عندها يمكن تفسير النص وتأويله عبر سياق لغوي متماسك.

3.1 مفهوم الخطاب

يعد مصطلح الخطاب من المصطلحات التي شكلت حيزاً كبيراً في الدراسات النقدية الحديثة، فالخطاب "هو كل وحدة تتجاوز حجم الجملة، فالخطاب إذن، يمثل مجموع الجمل المترابطة عبر مبادئ مختلفة للانسجام "[(3)]. فالخطاب نص يتكون من جمل مترابطة ومتسقه عبر علاقات تؤدي إلى انسجام النص، وبالتالي الوصول إلى خطاب متسق ومنسجم في آن واحد.

ويرجع بعض الباحثين [(3)]إلى أنَّ أول من استعمل مصطلح الخطاب هو عالم اللغة الأمريكي (هاريس)، من خلال بحث أسماه (تحليل الخطاب)عام (1952) بقوله: إن الخطاب "ملفوظ طويل، أو هو متتالية من الجمل تكون مجموعة منغلقة، يمكن من خلالها معاينة بنية سلسة من العناصر، بواسطة المنهجية التوزيعية،

([1])بحيري، علم لغة النص، ص 104-105.

([2])الرواشدة، في الأفق الأدونيسي،ص23.

([3])ماري نوال غازي بريور، (2007م)، المصطلحات المفاتيح في اللسانيات، ت عبدالقادر الشيباني،ط1،سيدي بلغباس، الجزائر،ص 50.

(3)يقطين، سعيد، (1989م)، تحليل الخطاب الروائي - الزمن - السرد - التبئير،ط1،بيروت المركز الثقافي العربي، ص17.

وبشكل يجعلنا نظل في مجال لساني محض "[4]. ومن هنا نرى أن (هاريس) يطبق منهجية توزيعية في تحليله للخطاب، فيرى أن العناصر المكونة للخطاب تأتي عبر متتاليات من الجمل من خلال سلسة من العناصر لتشكل معاً بنية الخطاب.

وقد تطور مفهوم الخطاب عند عدد من الباحثين، إذ لم يعد الخطاب مجموعة جمل أو ملفوظات محددة؛ بل أخذ الخطاب بالاتساع نحو السياق، وفي ذلك يقول (بروان ويول):"إن الفكرة القائلة بإمكان تحليل سلسة لغوية (جملة، مثلاً)تحليلاً كاملاً دون مراعاة للسياق قد أصبحت في السنين الأخيرة محل شك كبير، فإذا أراد النحوي المهتم بالجملة أن يقدم أحكاما بشأن مدى نحوية جملة من الجمل، وهو يحدد ما إذا كانت الأنساق اللغوية التي يقدمها نحوه جملاً لغوية صحيحة، فإنه يعتمد ضمنياً على اعتبارات ذات علاقة بالسياق "[2].

ويذهب (فان دايك) إلى أن تحليل الخطاب يستهدف "ما هو أكثر عمومية وأكثر شمولية فهو يتعلق - من جهة - بكل أشكال النص الممكنة، وبالسياقات المختلفة المرتبطة بها ويعنى - من جهة أخرى - بمناهج نظرية ووصفية وتطبيقية "[3].ومن هنا يمكن القول إن (فان دايك) يبحث عن بنية كلية للنص تتحدد من خلال المعلومات التي تقدمها المتواليات الجملية التي ترتبط بها أجزاء الخطاب.

ويرى (رولان بارت) أن اللسانيات لا تستطيع أن تعطي لنفسها موضوعاً يعلو على الجملة، والسبب لأنها لا ترى فيما وراء الجملة سوى جمل أخرى، ومع ذلك فإن الخطاب (مجموعة من الجمل)المنظمة، وأن للخطاب وحداته وقوانينه ونظامه القاعدي ولهذا وجب أن يكون بين الجملة والخطاب علاقة ثانوية تدعى علاقة تجانسية[4].

---

(4) يقطين، تحليل الخطاب الروائي - الزمن - السرد - التبئير ،ص17.

([2])ج.بروان، وج.يول، (1997م) تحليل الخطاب، ت محمد الزليطي ومنير التريكـــي، ط1،دار الفجر، جامعة الملك سعود، الرياض، ص302.

([3])فان دايك، علم النص، ص14.

([4])رولان بارت،(1993م) مدخل إلى التحليل البنيوي للقصص، ت منذر عياشـــي،ط1،مركـــز الإنماء الحضاري، ص30-32.

أمّا (رومان ياكبسون)، فيتناول لسانيات الخطاب على أنها " العلم الذي يشمل كل الأنساق والبنيات اللفظية، ولكي تستوعب مختلف هذه البنيات، كان عليها ألا تختزل «الجملة» أو أن تكون مرادفه لـــــ«النحو»؛ فهي «لسانيات الخطاب» أو «لسانيات فعل القول» "[1].

ويعبر محمد خطابي عن أن "الكلمات والعبارات والجمل التي تظهر في التدوين النصي لخطاب ما بيّنة على محاولة منتج (متكلم/كاتب) إيصال رسالة إلى متلق (مستمع/قارئ) وسنهتم على الخصوص ببحث كيفية وصول متلق ما إلى فهم الرسالة المقصودة من المنتج في مناسبة معينة، وكيف أن متطلبات المتلقي المعين، في ظروف بعينها، تؤثر في تنظيم خطاب المنتج، وتتخذ هذه المقاربة الوظيفة التواصلية مجالاً أولياً للبحث، وبالتالي تسعى إلى وصف الشكل اللغوي، ليس كموضوع ساكن وإنما كوسيلة دينامية للتعبير عن المعنى المقصود "[2].

ويرى محمد مفتاح أنه ثمة ترادف بين النص والقول والخطاب والتلفظ أحياناً وتقابل بينهما أحياناً أخرى، فمع تطور الخلفيات النظرية والإجراءات المنهجية نشأ تحليل الخطاب في حضن لسانيات الجملة، فالخطاب كما يرى وحدات طبيعية منضدة متسقة منسجمة، ويعني بالتنضيد العلاقة بين أجزاء النص والخطاب والتنسيق ما تحويه أنواع العلاقات بين الكلمات المعجمية، وبالانسجام ما يكون من علاقة بين عالم النص وعالم الواقع [3].

والخطاب كما يرى صلاح فضل: "يجتمع فيه أولاً عمل تركيبي يجعل القصيدة أو القصة وحدة شاملة لا يمكن قصرها على مجرد محصلة جمع عدد من الجمل أو الفقرات، ثم يخضع هذا التركيب لعدد من القواعد الشكلية، أي لعملية

([1])رومان ياكبسون،(1988م) قضايا الشعرية، ت محمد الولي ومبارك حنوز، ط1، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ص7.

([2])خطابي، محمد،(1991م) لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب،ط1،المركز الثقافي في العربي، بيروت، ص50.

([3])مفتاح، محمد،(1996م) التشابه والاختلاف (نحو منهاجية شمولية)،ط1، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء ،ص34-35.

تشفير، لا باعتباره لغة، وإنما باعتباره خطابا يؤدي إلى وجود ما نطلق عليه قصيدة أو قصة أو غيرها "[1].

ويتضح لنا مما سبق أن النص جزءٌ من الخطاب، فالنص كما يقول سامح الرواشدة: "إهاب الخطاب، فهو المادة الأولية التي تتحول خطاباً حين تصادف متلقيا وعندئذ يصبح النص ثابتاً والخطاب متحركاً، فالنص يصبح عشرات الخطابات مع كل حالة متلقٍ جديدة،لأن أدوات المؤولين تختلف تبعاً لمتغيرات تخصُّ كل متلق من المتلقين "[2].

إن الانتقال من حدود النص إلى حدود الخطاب يوسع ميدان البحث، ويضع البحث اللساني في أرضية علمية مشتركة، وعلينا ألا ننسى أن النص وحدة ثابتة ضمن سيرورة العوامل التواصلية، وأن له امتيازاً كبيراً بفضل ثبوته المادي، فهو يتميز عن الخطاب بأنه يمثل وحدة ملموسة مسجلة عبر وسيط ما، أما الخطاب فهو عنصر فكري مجرد يصعب ضبطه وتحديده في عناصر ملموسة معدودة، لذا سنبقى دائما في حاجة إلى النص، سواء في دراسة أجزائه مثل الجمل أو الوحدات المكونة منه مثل الخطابات[3].

يتبين لنا مما سبق أنّ البحث في حدود النص والخطاب يقودنا إلى نظريتي تحليل الخطاب، وهما الاتساق والانسجام "فنظرية الاتساق تتوقف عند حدود النص أي المادة الأولية التي شكلت النص دون تدخل المؤولين، في حين تقوم نظرية الانسجام على بعد دلالي، ولذا؛ فإنها تتعامل مع الخطاب الذي تقدر نجاحاته بمقدار انسجامه وقبوله للتأويل "[4].

وستتعرض الدراسة لهذين المفهومين بشكل مفصل من خلال الوقوف على ثنائية الاتساق والانسجام وأثرهما في تحليل الخطاب الأدبي.

([1])فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص223.

([2])الرواشدة، في الأفق الأدونيسي، ص23-24.

([3])صمود، حمادي،(2008م) مقالات في تحليل الخطاب، د.ط،منشورات كلية الآداب، تونس،ص75-76.

([4])الرواشدة، في الأفق الأدونيسي،ص24.

4.1 مفهوم الاتساق:

يحتل الاتساق موقعا متميزا في الأبحاث والدراسات اللسانية الحديثة، وقد اهتم علماء النص ببيان مفهومه والترابط بين أدواته ووسائله ليؤدي ذلك في النهاية إلى التماسك بين أجزاء النص وعلاقاته الداخلية، وقد ورد مفهوم الاتساق على أنه "ذلك التماسك الشديد بين الأجزاء المشكلة لنص/خطاب ما، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية (الشكلية) التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته"[(1)].

وقد قدم (هاليداي ورقيه حسن) مفهوماً للاتساق على أنه "مفهوم دلالي، إنه يحيل إلى العلاقات المعنوية داخل النص التي تحدده كنص "[(2)]. ويبدو أن (هاليداي ورقية حسن) قد اقتصر مفهوم الاتساق لديهما على الجانب الدلالي، في حين ذهب محمد خطابي إلى أن الاتساق لا يتم في المستوى الدلالي فحسب، وإنما يتشكل في مستويات أخرى كالروابط النحوية والمعجمية وهذا يرتبط بتصوير الباحثين للغة كنظام ذي أبعاد ثلاثة: الدلالة للمعاني، والنحو والمعجم للأشكال، والصوت والكتابة للتعبير [(3)].

ويذهب (هاليداي ورقيه حسن) إلى أن "الاتساق يتوقف داخل نص ما، على شيء آخر غير البنية، بمعنى أن هناك علاقات معينة، إذا توافرت في نص ما،تجعل أجزاءه متآخذة مشكلة بذلك كلاً موحداً، تعد طبيعة هذا العلاقات دلالية، وهي خصائص تميز النص باعتباره كذلك،مما يجعله وحدة دلالية "[(4)].

ولا يعدُّ النص متسقاً إلا إذا ارتبط بمجموعة من الروابط وهي ضرورية لتماسك النص مثل: الإحالة، والاستبدال، والحذف، والاتساق المعجمي، وأدوات الربط؛وقد عدّ (هاليداي ورقيه حسن) هذه الروابط من أهم العلاقات التي تؤدي إلى اتساق النص فمفهوم الاتساق عندهما" يشير إلى مجموعة من الإمكانيات التي تربط بين شيئين وبما أن هذا الربط يتم من خلال علاقات معنوية فإن ما يهمنا هو العلاقات

---

(1)خطابي، لسانيات النص، ص5.

(2) M.AK,HALLIDY&R.HASSAN,COHESION IN ENGLISH,1976,P14

(3)خطابي، لسانيات النص، ص15.

(4) M.AK,HALLIDY&R.HASSAN,COHESION IN ENGLISH,1976, P 10

المعنوية التي تشتغل بهذه الطريقة،أي الوسائل الدلالية الموضوعة بهدف خلق النص"[1].

وقد اعتنى علماء النص بالتماسك النصي، وعدوه "خاصية دلالية للخطاب تعتمد على فهم كل جملة مكونة للنص في علاقتها بما يفهم من الجمل الأخرى، ويشرحون العوامل التي يعتمد عليها الترابط على المستوى السطحي للنص، مما يتمثل في مؤشرات لغوية، مثل علاقات العطف والوصل والفصل والترقيم، وكذلك أسماء الإشارة وأدوات التعريف والأسماء الموصولة وأبنية الحال والزمان وأسماء المكان، وغير ذلك من العناصر الرابطة التي يُعنى علم اللغة بتحديدها، وتقوم بوظيفة إبراز ترابط العلاقات السببية بين العناصر المكونة للنص "[2].

إن علاقات الاتساق التي تربط الجمل بعضها ببعض تقودنا إلى مفهوم التتابع حيث "تجمعُ هذه الأدوات بمختلف معانيها في قسم واحد هو قسم الأدوات المنطقية لأنها علامات على أنواع العلاقات القائمة بين الجمل، وبها تتماسك الجمل، وتبين مفاصل النظام الذي يقوم عليه النص "[3].ومن هنا نجد أن مثل هذه الروابط تحقق النصية بين بداية النص حتى آخره وهذا "ما يحتاجه نحو النص الذي ينظر إلى النص كله باعتباره نسيجاً واحداً وبنية كلية لها قانونها الخاص من حيث ضرورة وجود علاقات بين أجزاء النص " [4].

ويرى (براون ويول) أنه لا بد لكل نموذج سليم لوصف الخطاب من القدرة على استيعاب مختلف الروابط الموجودة في النصوص، وأن الترابط على مستوى الأدوات ليس لديه هذه القدرة، ولكن لا بدَّ أن ننصف (هاليداي وحسن) بالإشارة إلى أنهما ليسا مهتمين بإنتاج وصف لكيفية فهم النصوص، بل إن اهتمامهما يعتمد على

([1])خطابي، لسانيات النص، ص16.

([2])فضل، بلاغه الخطاب وعلم النص، ص244.

([3])الزناد، نسيج النص، ص37.

([4])عفيفي، أحمد، (2001م)، علم النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، ط1،مكتبــه زهــراء الشرق، القاهرة ص96.

فحص الموارد اللغوية المتوافرة للمتكلم/الكاتب للتعبير عن علاقات الترابط، ولا شك أنَّ دراستهما لهذه الموارد ثرية ومهمة وعميقة[1].

إنّ روابط الاتساق تسهم في ربط النص، وهذا ما أطلق عليه (دي بوجراد) (السبك) وهو يترتب على إجراءات، إن تبدو بها العناصر السطحية على صورة وقائع يفضي السابق منها إلى اللاحق، بحيث يتحقق لها الترابط الرصفي، ويمكن أن يكون هذا الترابط عبر وسائل التضام والتكرار والإحالة والحذف، وبالتالي يؤدي نصاً يتمتع بالسبك والالتحام [2]، وهو بذلك يشير إلى العلاقات التي تربط النص على مستوى البنية السطحية للنصوص.

ويذكر سعد مصلوح أن علاقات الاتساق وروابطه إنما تتحقق "في أنماط متداخلة ومتعانقة، تتباين من نص إلى نص، كما تتباين داخل النص الواحد بحسب ما يشتمل عليه من بنى صغرى وبحسب النماذج الكلية التي تشخص وحدته واستمراريته "[3]. ويبدو هنا أن روابط الاتساق تتباين من نص إلى آخر وهذا يعتمد على أهمية التشكيل اللغوي للنص ودوره في بنية النص وتماسكه.

ولابد من الإشارة هنا إلى أهم وسائل الاتساق، وهي متعددة عند اللسانيين لكننا نجد بعض التقارب بينهم عند تحديدها.وأهم من تحدث عن أدوات الاتساق هما (هاليداي ورقية حسن) حيث صنفها الكاتبان[4] إلى خمس وسائل تربط النص وتسهم في بنائه وتماسكه وهي:

1- الإحالة (reference)، وتنقسم إلى نوعين رئيسيين:

الإحالة المقامية والإحالة النصية، وتتفرع الإحالة إلى:إحالة قبلية، وإحالة بعدية.

2-الاستبدال (substitution)، وينقسم إلى ثلاثة أنواع:استبدال اسمي، واستبدال فعلي واستبدال قولي.

([1])براون يول، تحليل الخطاب، ص244.

([2])دي بوجراد، النص والخطاب والإجراء،ص103.

([3])مصلوح، سعد،(2003م) في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية، ط1،مجلس النشر العلمي الكويت،ص237.

([4])خطابي، تحليل الخطاب، ص11-24.

3-الحذف (Deletion)، وقد قسمه الباحثان إلى: حذف اسمي، وحذف فعلي، وحذف قولي (داخل شبه جملة).

4-الوصل (correlation)، وفرّعه الباحثان إلى وصل إضافي، ووصل عكسي ووصل سببي، ووصل زمني.

5-الاتساق المعجمي (lexicalcoherence)، حيث ينقسم إلى نوعين: هما التكرير (التكرار)، والتضام.

أمّا (دي بوجراد) فقد قسمها على وسائل تسهم في كفاءة الصياغة، وهذه الوسائل هي إعادة اللفظ (التكرار)، والتعريف، واتحاد المرجع، والإضمار بعد الذكر والإضمار قبل الذكر، والإضمار لمرجع متصيد، والحذف والربط [1].

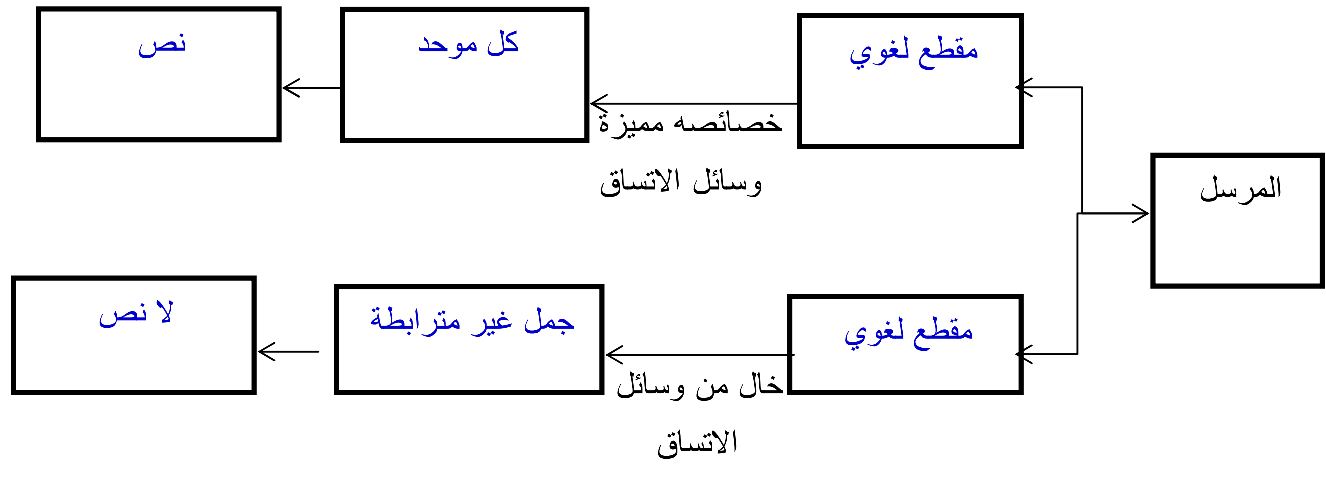
ويذكر سعيد بحيري "أن العوامل التي يعتمد عليها الترابط على المستوى السطحي للنص يتمثل في مؤشرات لغوية مثل:علامات العطف، والوصل، والفصل، والترقيم وكذلك أسماء الإشارة، وأدوات التعريف، والأسماء الموصولة، وأبنية الحال والزمان والمكان "[2].

إن عناصر الاتساق كما يرى (هاليداي ورقية حسن)، تعدّ سمة في النصوص لذا يعتبر الاتساق شرطاً ضرورياً للتعرف على ما هو نص وعلى ما ليس نصاً، ويمكن توضيح ما ذهب إليه الباحثان للكشف عما يميز النص كونه معطى لغوياً متسقاً(نصاً) أو غير متسق (ليس نصاً)عبر الشكل الآتي[3]:

([1])دي بوجراد، النص والخطاب والإجراء، ص301.

([2])بحيري، علم لغة النص، ص123.

([3]) خطابي، تحليل الخطاب، ص12-13.



الشكل رقم (1)

عناصر الاتساق

ويمكن القول من خلال الشكل السابق إنّ الباحثين قد أهملا جانباً مهماً وهو المتلقي مستمعاً كان أم قارئاً. وللمتلقي أهمية بالغة على الرغم من أن الباحثين قد أشارا للسامع والقارئ ووردهما ضمنياً، ولكن لم يكن الباحثان مهتمين لأثر المتلقي في تلقيه للنص[1] وهذا يقودنا إلى الاهتمام بالمتلقي، الذي يغوص في أعماق النصوص الأدبية لبين لنا مدى تعالقها وترابطها، ولا بد من إبراز دور متلقي النص من خلال نظرية الانسجام.

5.1 مفهوم الانسجام:

اهتمت الدراسات اللسانية الحديثة في الكشف عن الترابط بين أجزاء النص، ولأن الاتساق قد أهمل المتلقي، أصبح من الضروري إبراز أثر المتلقي في النص. وهذا ما جعل (يول وبروان) يذهبان إلى أن (هاليداي ورقيه حسن) قد اهتما بالروابط الداخلية للنص حيث "إنهما ليسا مهتمين بإنتاج وصف لكيفية فهم النصوص، بل إن اهتمامها منصب بالأحرى على فحص الموارد اللغوية المتوافرة للمتكلم/ الكاتب، للتعبير عن علاقة الترابط... ومن المهم أن يكون لدى محلل الخطاب وضوح عما يفعله هاليداي وحسن، وعليه ألا يفترض أن تحليل العلاقات

([1])خطابي، تحليل الخطاب، ص13.

النصية بعد صدورها مبنية داخل نص مكتمل يفسر بالضرورة كيف يعايش محلل للخطاب في لحظة صدوره هذا الخطاب "[1].

وهذه إشارة واضحة لإبراز دور المتلقي في تحليل الخطاب، وأن الروابط الداخلية وحدها لا تكفي لفهم النص، بل لا بد من وجود متلق للنص يساعد في فهم مكنوناته النصوص، ويقوم بالتفسير والتأويل،وهذا بالتالي يسهم في تماسك النص وانسجامه.

ويذهب محمد خطابي إلى أن (يول وبراون) "قد جعلا المتكلم /الكاتب والمستمع/ القارئ في قلب عملية التواصل... وأنهما لا يعتبران انسجام الخطاب شيئا معطى شيئا موجودا في الخطاب ينبغي العثور عليه (على مجسداته) وإنما هو في نظرهما شيء يبنى: أي ليس هناك نص منسجم في ذاته ونص غير منسجم في ذاته باستقلال عن المتلقي بل إن المتلقي هو الذي يحكم على نص بأنه منسجم، وعلى آخر بأنه غير منسجم "[2].

ويرى سامح الرواشدة أنّ الانسجام "مرتبط بالدلالة، وبالتالي؛ فهو يعني قبول النص لآلية التأويل، ولا يكون ذلك إلا بوجود متلق يستقبل النص ويتفاعل معه ويؤوله، فإن قبل التأويل كان منسجما "[3]. ويفهم من ذلك أن وظيفة المتلقي هي تأويل النص الذي "يأتي في أبسط صورة إلى تحديد المعنى الذي يحمله الخطاب "[4].

ويوضح (يول وبراون) في حديثهما عن دور السياق في عملية الفهم "أنه يتحتم على محلل الخطاب أن يأخذ بعين الاعتبار السياق الذي ورد فيه مقطع ما من

([1])براون و يول، تحليل الخطاب، ص244.

([2])خطابي، تحليل الخطاب، ص51.

([3])الرواشدة، في الأفق الأدونيسي،ص23.

([4])الرواشدة، سامح،(2001م) إشكالية التلقي والتأويل، دراسة في الشعر العربي الحديث، ط1،جمعية عمال المطابع التعاونية، عمان، الأردن، ص12.

الخطاب"[1]. لأن "للسياق دوراً فعالاً في تواصلية الخطاب وفي انسجامه بالأساس، وما كان ممكناً أن يكون للخطاب معنى لولا الإلمام بسياقه "[2].

وتبرز هنا أهمية السياق في فهم النص وتأويل الخطاب، وهي أهمية لا يوفرها الاتساق القائم على الاهتمام بالنص من داخله حيث إن "الخطاب القابل للفهم و التأويل هو الخطاب القابل لأن يوضع في سياقه بالمعنى المحدد سالفاً، إذ كثيراً ما يكون المتلقي أمام خطاب بسيط للغاية (من حيث لغته) ولكنه قد يتضمن قرائن (ضمائر أو ظرفاً)تجعله غامضاً غير مفهوم بدون الإحاطة بسياقه "[3].

ويمكن القول إن الانسجام يركز على البعد الدلالي ويهتم بالتأويل، ويتم من خلاله تحليل الخطاب والبحث عن درجة تماسكه وانسجامه، "فلا يأبه كثيرا بضعف أدوات الاتساق التي اشتغلت عليها النظرية الأولى، لأن ما يجعل الخطاب متآخذا لديهم هو انسجامه وقبوله للتأويل، ومن هنا تقترب هذه النظرية من نظريات نقدية ومناهج درس أدبي معروفة من مثل النظرية التفكيكية ونظرية التلقي اللتين تفعّلان دور المتلقي وتعوّلان على مهاراته وثقافته، وتجعلانه مالكا للنص ومنتجا له "[4].

ويبرز دور المتلقي عند قراءة النص في الكشف عن مكنوناته والنقاط المضيئة فيه من خلال ما سماه محمد مفتاح بـــــ(القراءة الابداعية) إذ يقول: " مثل هذه القراءات والتقنيات التي تقدمها هي المؤهلة للكشف عن المسكوت عنه ولملء الثغرات التي يحتويها النص، وقد اقتضتها ضرورة نوع الخطاب أو ضرورة اللغة الطبيعية أو ضرورات أخرى سياسية وثقافية واجتماعية "[5].

ويمكن الوقوف على أبرز وسائل الانسجام وآلياته التي تساعدنا في معرفة العلاقات المعنوية الدلالية للوصول إلى خطاب منسجم ومن أهمها: البنية الكلية /

([1])يول وبراون،تحليل الخطاب،ص35.

([2])خطابي، تحليل الخطاب، ص35.

([3])خطابي، تحليل الخطاب، ص56.

([4])الرواشدة، في الأفق الأدونيسي،ص 20.

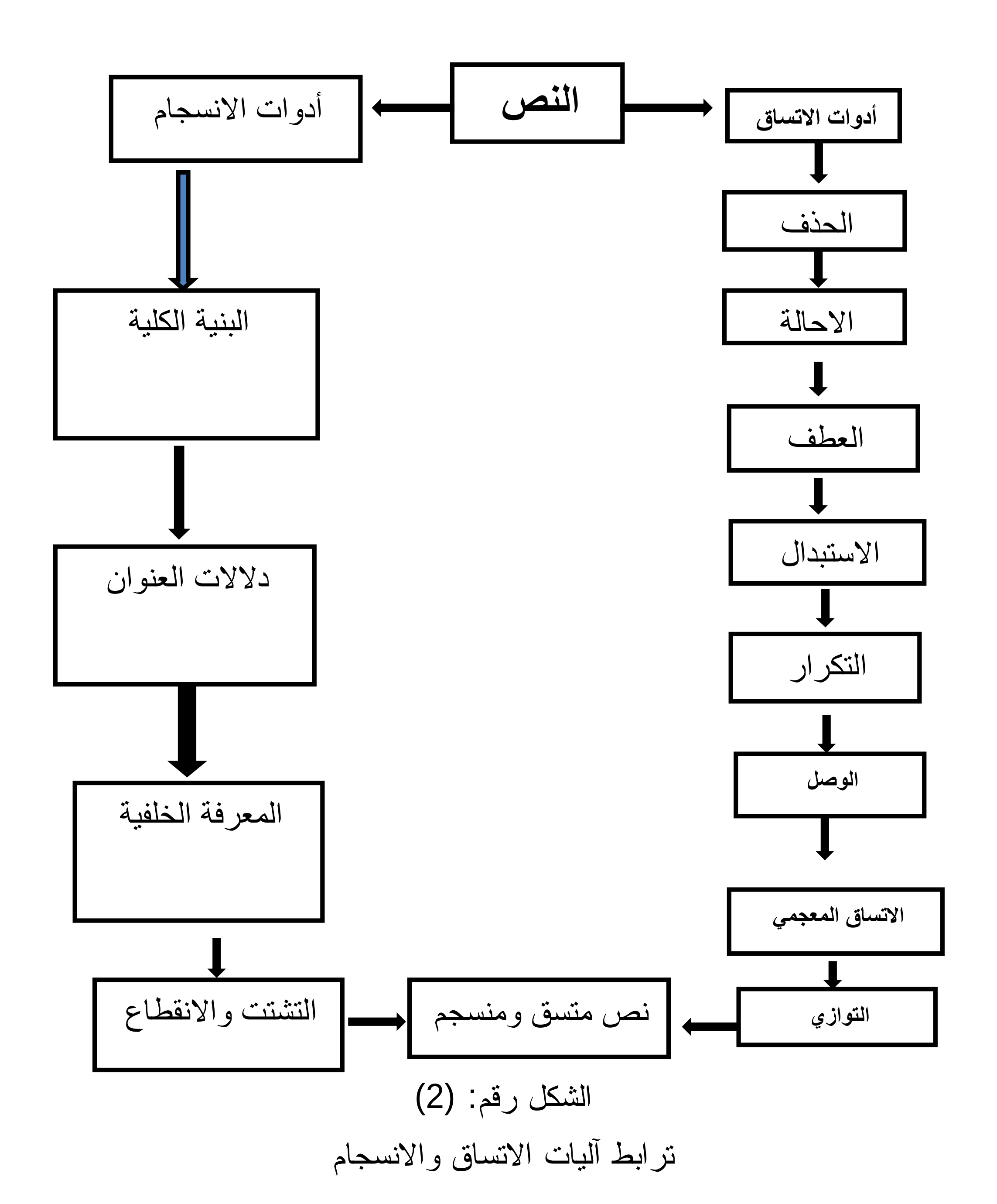
([5])مفتاح، من القراءة إلى التنظير، ص57.

موضوع الخطاب، ودلالات العنوان، ومعرفة العالم، والتشتت والفراغ، وسيتم الحديث عن وسائل الاتساق والانسجام بصورة مفصلة في الفصلين اللاحقين.

إن اتساق النص وانسجامه يعملان على تحقيق الترابط والتلاحم بين أجزاء النص، ويمكن من خلال أدوات الاتساق والانسجام الاستعانة بآلية الذكاء الاصطناعي؛ لمعالجة النصوص وتحليلها فهو " عمل ذو طابع استكشافي، يتخذ الحاسوب وسيلة تمثل ذهن الإنسان خاصة من حيث تخزين المعلومات واستغلالها عند الحاجة إليها"[1] ، وتوفر آلية الذكاء الاصطناعي على الباحث الجهد الكبير في تخزين المعلومات وعمل الإحصاءات والجداول والأشكال البيانية التي تسهم بدورها في تنظيم العمل الأدبي.

ويمكننا من خلال الشكل الآتي توضيح ترابط آليات الاتساق والانسجام وهو ما يقودنا إلى نص متسق وخطاب منسجم:

([1])خطابي، لسانيات النص، ص77.



الشكل رقم: (2)

ترابط آليات الاتساق والانسجام

6.1 محمود درويش حياته وأعماله:

ولد محمود درويش في 13 مارس سنة 1941م، في قرية (البروة) وهي قرية فلسطينية تقع شرق عكا، احتلها اليهود سنة 1948م، وبعدما طردوا كل سكانها منها عاش درويش لاجئا في لبنان، ثم عاد بعدها إلى قرية (دير الأسد) في فلسطين.

كان درويش طالبا متفوقا، أكثر من مطالعة الأدب العربي، وقلّد الشعر الجاهلي في محاولاته الشعرية الأولى[1].

شعر محمود درويش بالعنف والقسوة بسبب التعصب اليهودي الذي يقلل من قيمة العنصر العربي، فكان يعاني من الملاحقات والاعتقالات والإقامة الجبرية التي تحدُّ من حريته وهو في وطنه، فأصبح يعيش حياة مليئة بالحزن والألم والكبرياء والجراح والحقائق [2].

أتم محمود درويش تعليمه الثانوي في قريته، ورحل بعدها إلى مدينة حيفا سنة 1960م، حيث اعتقله البوليس الإسرائيلي أكثر من مرة، وتعرض خلالها لكثير من الضغوط الشديدة، انضم بعدها درويش إلى الحزب الشيوعي وعمل في جريدة (الاتحاد) ومجلة (الجديد) التابعتين للحزب، واستطاع درويش من خلال الحزب الحصول على بعثة دراسية إلى موسكو سنة 1970م[3].

عاد درويش إلى القاهرة من سنة (1970-1972م) وبعدها انتقل إلى بيروت مابين سنة(1973-1982م)، وفي أواخر سنة (1982م) رحل إلى دمشق لينتقل بعدها إلى تونس، التقى خلالها الرئيس عرفات، ومن ثم توجه إلى باريس، ومكث فيها عشر سنوات، رجع بعدها إلى عمان لأنها المدينة الأقرب إلى فلسطين، فأصبح يتنقل بين رام الله وعمان[4].

في سنة(1998م) ذهب محمود درويش إلى باريس ليجري فحوصات طبية، فقرر الطبيب الذي فحصه إجراء عملية جراحية له في القلب، أحسّ خلالها درويش

([1])النقاش، رجاء، (1971م) محمود درويش شاعر الأرض المحتلة، ط2، دار الهلال، القاهرة مصر ،ص96.

([2]) النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ، ص 97- 110.

([3])النقاش، محمود درويش شاعر الأرض المحتلة ، ص116.

([4])موقع مؤسسة محمود درويش، السيرة الذاتية www.darwishfoundation.org.

بخطر الموت لصعوبة العملية، وكأن لهذه التجربة وقع في حياته كان نتاجها (جدارية محمود درويش) [1].

توفي محمود درويش في الولايات المتحدة الأمريكية يوم السبت 9 أغسطس 2008م، بعد إجرائه عملية للقلب المفتوح في المركز الطبي في هيوستن، دخل درويش بعدها في غيبوبة أدت إلى وفاته، دفن في رام الله مخلفا وراءه نتاجا أدبيا وشعريا كبيرا ترجمت بعضها إلى 22 لغة[2].

مؤلفات محمود درويش الشعرية والأدبية:

- دواوين محمود درويش:

1) عصافير بلا أجنحة (شعر)، سنة 1960م.
2) أوراق الزيتون (شعر)، سنة 1964م.
3) عاشق من فلسطين (شعر)، سنة 1966م.
4) آخر الليل (شعر)، سنة 1967م.
5) يوميات جرح فلسطيني (شعر)، سنة 1969م.
6) الكتابة على ضوء البندقية (شعر)، سنة 1970م.
7) العصافير تموت في الجليل (شعر)، سنة 1969م.
8) حبيبتي تنهض من نومها (شعر)، سنة 1970م.
9) أحبك أو لا أحبك (شعر)، سنة 1972م.
10) محاولة رقم 7 (شعر)، سنة 1973م.
11) تلك صورتها وهذا انتحار العاشق (شعر)، سنة 1975.
12) أعراس(شعر)، سنة 1977م.
13) مديح الظل العالي(قصيدة تسجيلية)، سنة 1983م.
14) حصار لمدائح البحر (شعر)، سنة 1984م.
15) هي أغنية... هي أغنية (شعر)، سنة 1986م.

---

(1)جزيل خوري،(2001م) حوار مع محمود درويش عن السياسة والشعر وتجربة الموت، مجلة الدراسات الفلسطينية مجلد22،عدد 48،خريف، ص14.

(2)موقع مؤسسة محمود درويش، السيرة الذاتية www.darwishfoundation.org.

16) ورد اقل (شعر)، سنة 1986م.

17) مأساة النرجس ملهاة الفضة (شعر)، سنة 1987م.

18) أرى ما أريد (شعر)، سنة 1990م.

19) أحد عشر كوكباً (شعر) سنة 1992م.

20) لماذا تركت الحصان وحيدا (شعر) سنة 1995م.

21) سرير الغريبة (شعر)، سنة 1999م.

22) جدارية (شعر)، سنة 2000م.

23) حالة حصار (شعر)، سنة 2002م.

24) لا تعتذر عما فعلت (شعر)، سنة 2004م.

25) كزهر اللوز أو أبعد (شعر)، سنة 2005م.

26) لا اريد لهذي القصيدة ان تنتهي (شعر)، سنة 2009م.

الأعمال النثريه:

1) شيء عن الوطن (خواطر ومقالات)، سنة 1971م.

2) يوميات الحزن العادي (خواطر ومقالات)، سنة 1973م.

3) وداعاً أيتها الحرب...وداعاً أيها السلام (مقالات) سنة 1974م.

4) ذاكرة للنسيان(نص)، سنة 1987م.

5) في وصف حالتنا (نص)، سنة 1987م.

6) في انتظار البرابرة، سنة 1987م.

7) الرسائل محمود درويش وسميح القاسم، سنة 1989م.

8) عابرون في كلام عابر(قصيدة ومقالات)، سنة 1991م.

9) في حضرة الغياب (نص)، سنة 2006م.

10) حيرة العائد (مقالات)، سنة 2007م.

11) أثر الفراشة (يوميات)، سنة 2008م.

7.1 " **جدارية محمود درويش**"

تعدُّ قصيدة "جدارية " محمود درويش من أهم أعماله الشعرية وأطولها، وهي عبارة عن قصيدة مطولة تقع في حدود مئة صفحة، وضعها درويش في ديوان مستقل أسماه (جدارية محمود درويش)، تدور في إطارها العام حول التجربة الذاتية وتخليد الذات من خلال ثنائية الحياة والموت.

يذكر درويش أنه كتب الجدارية طيلة عام 1999م[1]، بعد عملية جراحية أجراها في القلب عام 1998م، أحس بعدها درويش بهاجس النهاية، ودخل في مرحلة من الحلم واللاوعي كان لها الأثر الواضح في تكوين بنية الخطاب، فقد رأى الشاعر من خلالها عوالم قاسية جدا، واستعاد ذكريات بعيدة، ورأى مشاهد عجيبة[2].

وقد قسم درويش القصيدة الى (63) مقطعا، تتفاوت فيما بينها بين الطول والقصر، تشكلت بنيتها الإيقاعية من تفعيلتين على البحر الكامل والمتقارب على النحو الآتي:

الكامل من (9-28)، المتقارب(29-32)، الكامل (33-64)، المتقارب(65-67)، الكامل(68-85)، المتقارب(86-91) الكامل(92-105) [3]. وعند تأمل التفعيلات نجد أن تفعيلة المتقارب قد شكلت ثلاث عشرة صفحة، في حين شكلت تفعيلة الكامل أربعاً وثمانين صفحة.

ويمكن عند التأمل في نص الجدارية أن نحدد أهم المحاور التي بنى عليها درويش جداريته من مثل:

1- الرؤيا: شكلت الرؤيا محورا مهما في بناء النص، واحتلت مكانا واسعا من الجدارية، إذ إن معظم النص يقوم على الرؤيا والحلم، فمن خلاله استطاع درويش أن يخدم رؤيته الشعرية، ومما يدل على ذلك كثرة تكرار (أرى) في الجدارية.

---

(1)درويش، حيرة العائد، ص146.

(2)خوري، حوار مع محمود درويش، ص14

(3)الشيخ، خليل، (2001م)، جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحـــرر منهـــا، مجلة نزوى، مؤسسة عمان للصحافة والانباء،عدد 25، ص109.

2- التناص: لجأ درويش الى استحضار العديد من التناصات الدينية والأدبية والتاريخية والأسطورية، منها استحضار الشاعر لبعض قصص الأنبياء، وبعض الإشارات التوراتية، وكذلك شخصيات أدبية مثل شخصية أبي العلاء المعري، وامرئ القيس، وطرفة بن العبد، وشخصيات غربية كريني شار وهيدغر، ولا ننسى التناص الأسطوري مع ملحمة جلجامش وأسطورة العنقاء وتموز.

3- الرمز: للرمز أهمية كبيرة في توضيح رؤية الشاعر، واعتمد درويش في جداريته على العديد من الرموز الدينية والأدبية والتاريخية والأسطورية، ويعطي الرمز بعدا إيحائيا ودلاليا يخدم الغرض الشعري ومن أبرز الرموز: المسيح، ونوح، وسليمان وأبو العلاء المعري، وامرؤ القيس، والعنقاء، وتموز، وأنكيدو، إضافة الى الرموز الطبيعية كالألوان والبحر.

4- الأسطورة: شكلت الأسطورة حضورا متميزا في الجدارية، ولعل من أهم الأساطير المستحضرة أسطورة جلجامش وتموز والعنقاء، وقد امتزجت الأسطورة في النص لأجل خدمة الغرض الشعري،ولما تقدمه من دلالات البعث والحياة بعد الموت.

ولاقت الجدارية اهتمام عدد كبير من الدراسات والأبحاث النقدية والأدبية، نظرا لقيمتها الشعرية وأهميتها كمرحلة مهمة في حياة الشاعر محمود درويش، ومن أهم الدراسات دراسة عادل الأسطة بعنوان "أرض القصيدة، جدارية محمود درويش وصلتها بأشعاره"، وهي من الدراسات المهمة، فقد حاول الأسطة أن يربط بين نص الجدارية وباقي أعمال درويش من خلال العنوان والتناص واللغة الشعرية والرموز ولعبة الضمائر(1).

ومن الدراسات، دراسة الطالب محمود خالد البنا بعنوان " جدارية محمود درويش دراسة بنيوية"، حيث كشفت الدراسة عن التجليات البنيوية واللغوية في الجدارية وبيان مظاهرها، وصورها وعناصرها،من خلال ربطها بالنص

---

(1)الأسطة، عادل،(2001م) أرض القصيدة "جدارية " محمود درويش وصلتها بأشعاره، دار الزاهرة.

الشعري[1]، أما الدراسة الثالثة فهي للطالب محمد شادو بعنوان " الموت في الشعر العربي المعاصر، دراسة نصية في جدارية محمود درويش"، وقد تناولت الدراسة في فصلها الأول آليات البناء النصي ومظاهر الموت في الجدارية، أما الفصل الثاني فقد تناول الموت وجدلية الزمان والمكان في الجدارية، أما الفصل الثالث فتناول الموت ودلالة التناص في الجدارية[2].

وهناك عدد من الأبحاث والدراسات القصيرة التي تناولت " جدارية محمود درويش" من مثل: دراسة عاطف ابو حمادة بعنوان" البنية الإيقاعية في جدارية محمود درويش" ودراسة مصلح النجار بعنوان "جدارية محمود درويش دراسة استدلالية"، إضافة إلى عدد من المقالات والحوارات المنشورة في ثنايا الصحف والمجلات التي تحدثت عن نص الجدارية.

ويبدو مما سبق أن النص الشعري يقبل تعدد القراءات ويحتمل تنوع التأويلات، يَغْرِفُ منه كل متلقٍ، فلا ينفذ عطاء متعدد ومتكرر على اختلاف الأزمنة والأمكنة والأجيال، ولعل مثل هذا التنوع والتعدد المفضي إلى متعة ورفع مستوى الذائقية عند المتلقي هو ما نجده ونحن في حضرة جدارية درويش.

ويضاف إلى ذلك ما يحصله الناقد بأدواته المتطورة، تفتح أبوابا ونوافذ تتفتق عنها رؤى الشاعر، وهو ينتقل بين وقع نغمات النص وأفقه الواسع ومداه الرحب، ولا غرو، فالخطاب يحمل التأويل ويحتمله في كل زمان ومكان، لكلِّ متلق حاضر أو في قادم الأجيال.

ومهمتنا هنا هي الكشف عن أهم أدوات الاتساق والانسجام، ودورها في بناء النص الدرويشي وترابطه، من خلال عرض للمفاهيم العامة المتعلقة بنظريات تحليل الخطاب، والدخول من خلالها إلى عوالم الجدارية، وستتعرض الدراسة لأهم التفصيلات الخاصة بكل نظرية في الفصلين اللاحقين.

([1])البنا، محمود خالد،(2012م)، جدارية محمود درويش دراسة بنيوية، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك.

([2])شادو، محمد،(2012م)، الموت في الشعر العربي المعاصر، دراسة نصية في جدارية محمود درويش، رسالة ماجستير، جامعة لحاج خضر - بتانه، الجزائر.

الفصل الثاني

اتساق النص وتماسكه في الجدارية.

مدخل:

يعدُّ اتساق النص وتماسكه جانباً لغوياً مهماً في تأويل النصوص الأدبية وتفسيرها، فأدوات الاتساق تتعالق مع بعضها، لتشكل الترابط النصي الذي يرصده المتلقي في قراءته للنصوص الأدبية، وسنحاول في هذا الفصل أن نعالج الجانب الاتساقي في جدارية محمود درويش، للتحقق من اتساق النصوص وتماسكها في الجدارية ونتعرف كذلك على النظام اللغوي المشكل لها،من أجل إبراز قيمتها الأدبية والجمالية والفنية.

إن أدوات الاتساق تعمل مجتمعة في ربط نصوص الجدارية، لما تمتاز به اللغة الشعرية للجدارية بالقوة والترابط والعمق؛ وهذا يقودنا إلى دراسة متأنية تقوم على ربط الأدوات بعضها مع بعض لتؤدي بذلك إلى اتساق النص والكشف عن مكنوناته.

وسنحاول في هذا الفصل أن نقف عند أهم أدوات الاتساق وهي: الإحالات بأنواعها، الاستبدال، الحذف، الوصل، والاتساق المعجمي بنوعيه التكرار والتضام، وأخيراً التوازي والمفارقة، وسنقدم تعريفاً لكل أداة منها؛ لما لها من أهمية جعلت الباحثين يبرزون دورها في تعالق النصوص واتساقها.

1.2 الإحالة:

تعُّد الإحالة من وسائل الاتساق النصي المهمة التي تسهم في بناء النص وترابطه وهي "قادرة على صنع جسور كبرى للتواصل بين أجزاء النص المتباعدة والربط بينها ربطاً واضحاً"[1]. لذا فإن جسور التواصل تؤدي إلى التحام النص ليصبح النص متماسكاً يسهل تفسيره وتأويله.

([1])عفيفي، الإحالة في نحو النص، ص7.

وقد عنيت العديد من الدراسات في توضيح مصطلح الإحالة،حيث يوضح (دي بوجراد) الإحالة "بأنها العلاقة بين العبارات من جهة وبين الأشياء والمواقف في العالم الخارجي الذي تشير إليه العبارات"[1] وذهب براون ويول إلى أن الإحالة "ليست شيئاً يقوم به تعبير ما، ولكنها شيء يمكن أن يحيل عليه شخص ما باستعماله له تعبيراً معيناً. ولهذا ففي تحليل الخطاب ينظر للإحالة على كونها عملاً يقوم به المتكلم /الكاتب "[2].

ويعدّ محمد خطابي الإحالة "علاقة دلالية، ومن ثم لا تخضع لقيود نحوية إلا أنها تخضع لقيد دلالي وهو وجوب تطابق الخصائص الدلالية بين العنصر المحيل والعنصر المحال إليه"[3]. وذهب سعيد بحيري إلى أن العنصر الإحالة "هو كل مكون يحتاج في مهمة إلى مكون آخر يفسره، وهو يمثل أبسط عنصر في بنية النص الإحالية "[4].

ويطلق الأزهر الزناد مفهوم الإحالة على "قسم من الألفاظ لا تملك دلالة مستقلة بل تعود على عنصر أو عناصر أخرى مذكورة في أجزاء أخرى من الخطاب، فشرط وجودها هو النص وهي تقوم على مبدأ التماثل بين ما سبق ذكره في مقام ما وبين ما هو مذكور بعد ذلك في مقام آخر"[5]. ويوضح هذا المفهوم أن الإحالة تشترك مع عناصر النص الأخرى فهي لا تمتلك صفه الاستقلالية وإنما هي رابط دلالي داخلي يمثل جزءاً من الخطاب ويمكن للمتلقي أن يحدده ويبين مدى تعالقه مع أجزاء الخطاب الأخرى.

وتبرز أهمية الإحالات كما يقول سامح الرواشدة في أنها تمثل "حقلاً خصباً وثرياً، ودوراً مهماً في تحقيق نصية النص ويعطينا فرصة حقيقة للتدخل بوصفنا

([1])دي بو جراد، النص والخطاب والأجراء، ص172.

([2])براون و يول،تحليل الخطاب، ص36.

([3])خطابي، لسانيات النص، ص17.

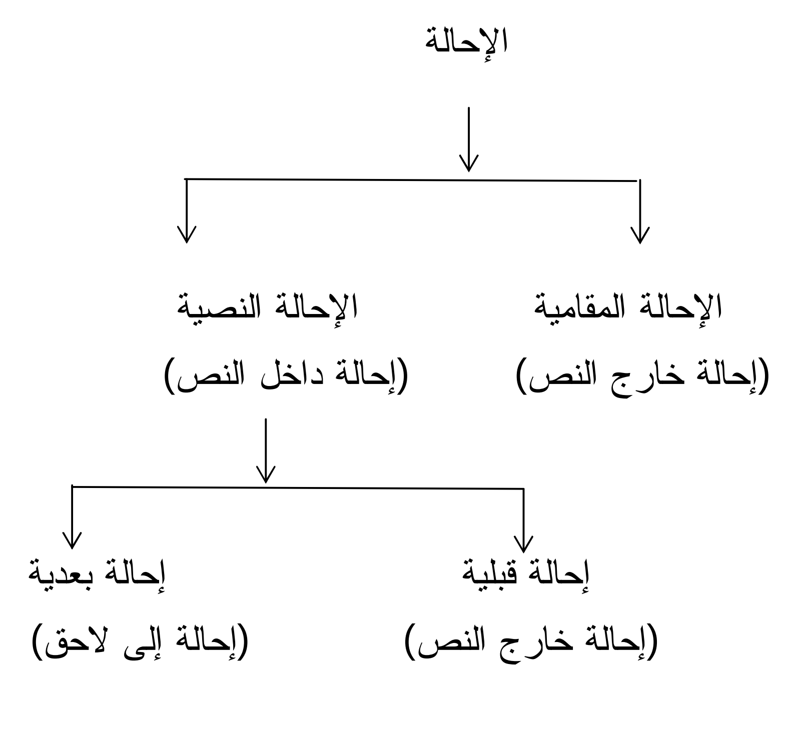
([4])بحيري، سعيد،(2005م)، دراسات لغويه تطبيقيه في العلاقة بين البنيه والدلالية،ط1،مكتبه الآداب،القاهرة،ص118.

([5])الزناد، نسيج النص، ص118.

قراء لامتحان هذه النصية "[1]. فيبرز الرواشدة هنا أهمية المتلقي في قراءة النص فدور المتلقي يبرز في كشف صور الإحالات داخل النص والحكم على اتساق النص من عدمه.

1.1.2 **عناصر الإحالة:**

تقسم الإحالة إلى قسمين:الإحالة المقامية، والإحالة النصية، وتقسم الإحالة النصية إلى قسمين:إحالة قبلية، وإحالة بعدية، ويمكن الاستعانة بالشكل التالي لتوضيح عناصر الإحالة وهو الشكل الذي أورده محمد خطابي[2].



الشكل رقم: (3)
عناصر الإحالة

بشكل عام نرى أن الإحالة ترتبط بخارج النص من خلال الإحالة (المقامية) وبداخل النص من خلال الإحالة (النصية)، وهذا ما جعل هاليداي ورقيه حسن يذهبان إلى أن "الإحالة المقامية تسهم في خلق النص لكونها تربط اللغة بسياق

([1])الرواشدة، في الأفق الأدونيسي،ص26.

([2])خطابي، لسانيات النص،ص17.

المقام،إلا أنها لا تسهم في اتساقه بشكل مباشر، بينما تقوم الإحالة النصية بدور فعال في اتساق النص "[1].

1.1.1.2 الإحالة المقامية:

تعرف الإحالة المقامية بأنها "إحالة عنصر لغوي إحالي على عنصر إشاري غير لغوي موجود في المقام الخارجي؛ كأن يحيل ضمير المتكلم المفرد على ذات صاحبه المتكلم، حيث يرتبط عنصر إحالي بعنصر إشاري غير لغوي هو ذات المتكلم "[2]. وانطلاقا من هنا نجد أن الإحالة المقامية تعتمد على عنصرين أساسين عنصر لغوي موجود داخل النص يدل على عنصر إشاري في خارج النص يقدره المتلقي من خلاله.

ويرى هاليداي ورقيه حسن أن الإحالة المقامية ما كان المحال عليه خارج النص في السياق أو المقام حيث إنها لا تلعب دوراً في ترابط النص لذا يجبر المستمع المتلقي على البحث في مكان آخر عن معناها[3]. ومعنى هذا أن الإحالة المقامية لا تكفي وحدها في ترابط النص بل تعطي للمتلقي فرصة في تأويل المحال عليه ونجد هنا تفاعلا بين النص والمتلقي، لذلك قد ينجح المتلقي في تأويل النص، فتصبح الإحالة المقامية مشتركة بين المبدع والمتلقي، ومن هنا نجد أن دور الإحالة المقامية دور تأويلي وهي واسعة الإشكالية ويحتاج المتلقي إلى تأويلات عدة قد ترتبط بأكثر من محال إليه[4].

ويمكن للإحالة المقامية أن تحدث "نوعاً من التفاعل بين النص واللغة والموقف السياقي لها، لكنه في المقابل يسهم في تشظي النص على المستوى اللساني وهي العلائق التي نحاول أن نبحث عنها في النص "[5]. في حال صعوبة إحالة المتلقي

([1]) خطابي، لسانيات النص، ص17-18.

([2]) الزناد، نسيج النص،ص119.

([3]) haliday and ruqaiya Hassan، ibid,p18

([4]) الرواشدة، في الأفق الأدونيسي، ص27.

([5]) الخوالدة، تحليل الخطاب الشعري، ص47.

الضمير على المحال عليه وبالتالي يؤدي ذلك إلى تشتت الدلالة، لذا يجب على الباحث أن يكون دقيقاً في إحالة الضمير على محاله، وقد يؤدي إحالة ضمير على أكثر من محالٍ إليه إلى غموض في تأويل النص ويقودنا ذلك إلى عدم اتساقه.

ومن الأمثلة الدالة على النمط الإحالي المقامي التي تعود على عائد خارج المقام قول درويش:

" بَحَّارَةٌ حولي، ولا ميناء
أَفرغني الهباءُ من الإشارةِ والعبارةِ،
لم أَجد وقتاً لأعرف أَين مَنْزِلَتي،
الهُنَيْهةَ، بين مَنْزِلَتَيْنِ. لم أَسأل
سؤالي، بعد، عن غَبَش التشابُهِ
بين بابَيْنِ: الخروج أم الدخول ...
ولم أَجِدْ موتاً لأَقْتَنِصَ الحياةَ." [1].

عند تأمل المقطوعة السابقة نجد مجموعة من الضمائر، مثل الضمير المستتر في الافعال (أجد، أعرف، أسأل، أقتنص)، والضمير الظاهر في الكلمات (حولي، أفرغني، منزلتي)، وجميعها تحيل الى مرجع خارج مقام القصيدة، إذ يثير تجمع الضمائر داخل المقطوعة مجموعة من الاسئلة، فمن المقصود في قوله: (بحارة حولي، ولا ميناء)؟ ومن هم البحارة ؟ والى من يحال الضمير في كلمة (حولي) هل يحال به الى الذات الفلسطينية بشكل عام، أم لذات الشاعر الضائعة ؟ إن هذا التكثيف من النمط الإحالي عبر مساحة المقطوعة يفرض حالة من الغموض، حيث إن الشاعر لم يفصح عن المحال عليه في النص بشكل مباشر، وإنما بقيت إشارات دلالية قد تفصح عن الذات المقصودة.

ولعل التعبير من خلال المقطوعة، يحمل في طياته دلالات الضياع والخوف من المصير المجهول، لكنه خوف وضياع مبهم حتى في تعبيره، فالضمائر مبهمة في سياقاتها اللغوية على المحال عليه، وهذا يشكل اختلالا في النص، مما يجعل

([1])درويش، محمود،(2000م)، جدارية محمود درويش، ط1، مكتبة رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان، ص25-26.

النص عاجزا عن سدٍّ هذا الخلل، ويجعل المتلقي أمام حالة من الحيرة والتفكير، وهذا بدوره يعزز من البحث في الدلالة لسد الخلل، على الرغم من وجود الإحالات النصية في نصوص أخرى من النص، التي بدورها تزيد من تماسك النص.

2.1.1.2 **الإحالة النصية:**

يبدو أن الحالة المقامية في جدارية درويش لم تسهم بشكل واضح في ترابط النص؛ لارتباطها مع محالٍ إليه غير واضح خارج النص، لذا فإنه من المفترض أن نلجأ إلى الإحالة النصية التي تسهم بدور مهم وفعال في بناء النص واتساقه، وهذا ما ذهب إليه (هاليداي ورقية حسن) إلى أن الإحالة النصية تقوم "بدور فعال في اتساق النص "[1]. لأن الإحالة النصية "تطلب من المستمع أو القارئ أن ينظر داخل النص للبحث عن الشيء المحال عليه "[2]. وبذلك يكون سهلا على المتلقي حصر الإحالة النصية على عكس الإحالة المقامية التي تتطلب من المتلقي التأويل على محالٍ إليه خارج النص.

ومن هنا يمكن أن نقسم الإحالة النصية إلى قسمين:إحالة على سابق وتسمى إحالة قبلية، وهي تعود على محالٍ إليه سبق التلفظ به داخل النص، وهي تصنف من أكثر الإحالات في الكلام، والقسم الثاني من الإحالة النصية هي إحالة على اللاحق وتسمى إحالة بعدية وهي تعود على عنصر اشاري مذكور بعدها في النص[3].

1.2.1.1.2 **الضمائر**

تعد الضمائر من آليات الإحالة النصية التي تربط النص، وتساعد في اتساقه ويمكن تقسيم الضمائر في الإحالة إلى قسمين وجودية مثل (أنا، أنت، نحن، هو، هم، هن،...)، وإلى ملكية مثل: (كتابي، كتابك، كتابه، كتابنا،...) ومع ذلك لا يخلو النص من إحالة سياقية.

---

(1) haliday and ruqaiya Hassan، ibid,p50

(2) براون ويول، تحليل الخطاب، ص239.

(3) عفيفي، الإحالة في نحو النص،ص117.

(إلى خارج النص) تستعمل فيها الضمائر المشيرة إلى الكاتب (أنا، نحن)أو إلى القارئ (أنت أنتم) أما الضمائر التي تؤدي دوراً هاماً في اتساق النص فهي ضمائر الغيبة افراداً وتثنيةً وجمعاً (هو،هي،هما،هم،هن) وهي على عكس ضمائر المتكلم أو المخاطب تحيل قبليا بشكل نمطي إذ تقوم بربط أجزاء النص وتصل النص وتصل بين أقسامه) [1].

يقول هاليدي ورقيه حسن:"حين نتحدث عن الوظيفة الاتساقية لإحالة الشخص، أي الضمير المحيل إلى الشخص أو الشيء فإن صيغة الغائب هي التي نقصد على الخصوص"[2].

ومن هنا يمكن القول إن للضمائر بأنواعها دوراً بارزاً في الجدارية، ونلحظ ذلك من خلال الجدول و الرسم البياني الآتيين:

1- الضمائر المنفصلة:

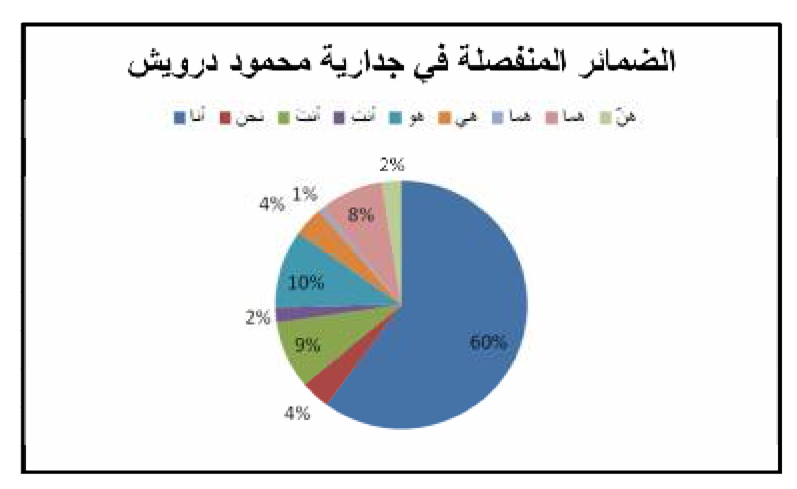
الجدول رقم: (1).

الضمائر المنفصلة في جدارية محمود درويش

ضمائر المتكلم		ضمائر المخاطب		ضمائر الغائب	
الضمير	العدد	الضمير	العدد	الضمير	العدد
أنا	95	أنتَ	14	هو	16
نحن	6	أنتِ	3	هي	6
-	-	-	-	هما	1
-	-	-	-	هم	13
-	-	-	-	هن	4

(1) خطابي، لسانيات النص، ص18.

Haliday,p51(2)



الرسم البياني رقم: (1).

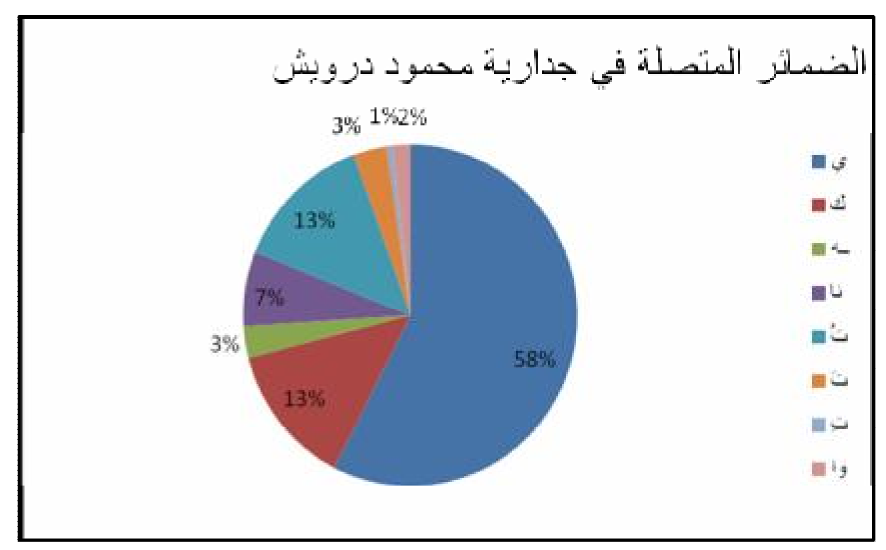
الضمائر المنفصلة في جدارية محمود درويش

2- الضمائر المتصلة:

الجدول رقم: (2)

الضمائر المتصلة في جدارية محمود درويش

الضمير	ي	ك	ــــــــه	نا	تُ	تَ	تِ	وا
العدد	427	100	22	52	100	24	4	13



الرسم البياني رقم:(2)

الضمائر المتصلة في جدارية محمود درويش

نلحظ من الجداول والرسم البياني (1-2)، تفاوت لدى الشاعر في استخدام الضمائر الإحالية من ضمير إلى آخر،بحسب ما تفرضه الحالة والخطاب الشعري الذي يراه الشاعر معبرا عن رؤيته الشعرية،وقد شكل الضمير (أنا) الظاهر أو الوجودي حضوراً بارزاً في نص الجدارية، إذ وصلت نسبته إلى(60%)، مقارنة مع الضمائر الظاهرة الأخرى، وهذا يعد تفوقا وسيطرة لأنا الشاعر في الخطاب الشعري،وكذلك إذ نظرنا إلى ضمير الملكية (المتصل)نجد أن (ياء) المتكلم قد سجلت حضورا نسبته (58%) مقارنة مع باقي ضمائر الملكية الأخرى.

ومن هنا، نجد أن النمط الإحالي من خلال الضمير المنفصل (أنا) والضمير المتصل (ي) المتكلم العائدين على الشاعر قد بسطا أيديهما على النصوص بنسبة أكبر من الضمائر الأخرى، وهما بذلك يساعدان في تماسك النص واتساقه، وتوضح الرؤيا المقصودة.

ولنتوقف عند بعض النماذج التي تكشف لنا أهمية الإحالة النصية في تماسك النص، ويبدو ذلك واضحاً في بداية الجدارية إذ يقول:

"فأنا وحيدٌ في نواحي هذه
الأَبديَّة البيضاء. جئتُ قُبَيْل ميعادي
فلم يَظْهَرْ ملاكٌ واحدٌ ليقول لي:
((ماذا فعلتَ، هناك، في الدنيا ؟))
ولم أَسمع هُتَافَ الطيِّبينَ، ولا
أَنا وحيدُ ..."[1].

من خلال التأمل في المقطوعة السابقة، نلحظ تكرار الضمير(أنا) العائد على الشاعر، لتؤكد الإحالة النصية أن الشاعر ما زال يعيش في عالم الحلم، معبرة بذلك عن هاجس الموت الذي يعيشه، ويمكن ملاحظة ذلك من خلال استخدم درويش خياله ليعبر عن رؤيا الموت، فهو وحيد في العالم الأبيض، حيث لا ملك يسأله ماذا فعل هناك في الدنيا ؟ ولم يسمع هتاف الطيبين في النعيم،ولا عذاب الخاطئين، بل لم

([1])درويش، جدارية محمود درويش، ص10.

ير إلا (أناه) الغارقة في البياض وحيدة، لتمثل لنا حالة من الغياب وبدء رحلة الموت إلى عالم النهاية المسيطر على تفكير الشاعر،فالموت عند درويش هو اللون الأبيض الذي تمتزج فيه جميع الألوان ليصبح هو اللون الذي يعي به لحظة رحيله عن الدنيا، ويبدأ عندها رحلة جديدة إلى فضاء الأبدية البيضاء وبذلك يسهم الضمير (أنا) في ربط أجزاء النص إلى جانب الضمائر الأخرى مثل (جئت، ميعادي، فعلت، أسمع) العائدة على (أنا)الشاعر.فهذا التكثيف في الضمائر يساعد في بناء النص وتماسكه.

وفي نموذج آخر يقترب درويش من الموت ليحاكيه ويحاوره، ويتجاوز بذلك حدوده من الوعي اللاوعي، ليقدم لنا من خلاله محاكاة فريدة جعلت الشاعر يجسد الموت ويخاطبه ويناديه لعله يسمعه، يقول:

" أَيُّها الموتُ انتظرني خارج الأرض،
انتظرني في بلادِكَ، ريثما أُنهي
حديثاً عابراً مَعَ ما تبقَّى من حياتي
قرب خيمتكَ، انتظِرْني ريثما أُنهي
قراءةَ طَرْفَةَ بنِ العَبْد. يُغْريني
الوجوديّون باستنزاف كُلِّ هُنَيْهَةٍ
حريةً، وعدالةً، ونبيذَ آلهةٍ ... /"[1]

إن تحول الخطاب من التفكير في الموت إلى مناجاة الموت ومحاكاته، تدل على تمسك درويش بالحياة وحبه لها، فمن خلال استخدامه للضمير (ي) في الأفعال (انتظرني، يغيرني) يطلب الشاعر من الموت أن ينتظره ثلاث مرات في النص ويأتي تكراره لضمير الياء حتى لا تنتهي حياته ويتمتع بها، ويعوض ما فاته من قسوة الحياة وشعوره بالغربة، لذا نجده يستحضر (طرفة بن العبد) ليشاركه ما تبقى من عمره،فطرفة بن العبد من شعراء المعلقات الذين حاوروا الموت وأحسوا بوجوده، ويبرز هذا من خلال معلقته الشهيرة:

([1]) درويش، جدارية، ص49.

"لَعَمْرُكَ،إنَّ المَوْتَ ما أَخْطَأَ الفَتى، لَكَ الطِّوَلِ المُرخى وثِنياهُ باليَدِ"[1].

فطرفة يؤمن بحتمية الموت، وهو "يدرك كون الموت الحقيقة المطلقة وعلى محاولة تجاوزه بملء الحياة زخماً جامحاً كلياً تتفجر فيه لحظة الانتشاء الحسي بتجلياته الجنسية والبطولية والخمرية "[2]. وبذلك تبدو تجربة درويش وطرفة تتعانقان في مواجهة الموت، فهما يريدان التمتع بالحياة وكلاهما متشوقان لها، ويتطلعان إلى العيش بعيداً عن هاجس الموت، وليس أمامها إلا الدفاع عبر مواجهة الموت والتطلع إلى الحياة للعيش بحرية و عدالة.

إن توالي الإحالات في الجدارية يسيطر عليها أفق النص الذي يستحضر درويش (أسطورة جلجامش) كما في قوله مخاطباً (أنكيدو):

"تحرَّكْ قبل أَن يتكاثَرَ الحكماءُ حولي
كالثعالب: كُلُّ شيءٍ باطلٌ، فاغنَمْ
حياتَكَ مثلما هِيَ برهةً حُبْلَى بسائلها،
دَمِ العُشْبِ المُقَطَّرِ.عِشْ ليومك لا
لحلمك. كلُّ شيءٍ زائلٌ. فاحذَرْ
غداً وعِشِ الحياةَ الآن في امرأةٍ
تحبُّكَ. عِشْ لجسمِكَ لا لِوَهْمِكَ
وانتظرْ
ولداً سيحمل عنك رُوحَكَ"[3].

نرى في الأسطر الشعرية السابقة، أن ضمير (الكاف)يسيطر عليها من خلال الأسماء: (حياتك، يومك، حلمك، جسمك،وهمك، روحك)، ويبدو أن الإحالة النصية في المقطوعة تحلينا على محالين اشتركا في همٍّ واحدٍ، وهو همُّ البحث عن الحياة

([1])طرفة بن العبد،(2003م)،ديوان طرفة بن العبد، اعتنى به حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان، ص 35.

([2])أبو ديب، كمال، (1986م)،الرؤى المقتنعة، نحو نهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، د.ط،مطابع الهيئة المصرية،القاهرة،ص360.

([3])درويش، جدارية،ص85

والخلود والبقاء، هذا الهمُّ حمله أولاَ (جلجامش) فقد ورد في ملحمة جلجامش أنه من " أجل أنكيدو، خلِّه وصديقه، بكى جلجامش بكاءً مراً وهام على وجهه في البراري، محملا باليأس والحزن يبحث عن الحياة والخلود، إلى أن التقى بسيدوري صاحبة الحانة الساكنة على ساحل البحر، قائلة له: إلى أين تسعى يا جلجامش ؟ إن الحياة التي تبغي لن تجدها، فقد خلقت الآلهة الانسان وقدرت عليه الموت واستأثرت هي بالحياة، لذا كن فرحا مبتهجا وارقص والعب ودلل طفلك الصغير، وأفرح زوجك التي بين أحضانك، فإنما هذا هو نصيب البشر "[(1)].

واستحضار درويش لأسطورة جلجامش يكشف لنا مدى تأثره بشخصية جلجامش" حيث إن هذا التناص يجسد بالمطلق كون درويش واعيا تماما لحالة المماهاة شبه الكاملة بينه وبين جلجامش، بما يجعل غواية سيدوري التي تحصلت بها استجابة جلجامش، صالحة لتتحصل بها أيضا على استجابة درويش"[(2)].

ومن هنا نجد أن درويشاً حمل هم البقاء والخلود ليخاطب نفسه من خلال رمز (جلجامش)،ويطلب التمتع بالحياة من خلال المتعة الجسدية لا الوهم، ومن خلال امرأة تنجب له أولاداً يحملون اسمه بعد موته، وهو يؤمن بأن الموت قادم ولا يريد أن يخدع كما خدع (أنكيدو) الذي أضاع حياته يبحث عن شجرة الخلود.

ــويبدو أن درويش استطاع أن يأخذ حذره من الموت وأنه لا يعيش في متاهة (أنكيدوا) فانطلق يبحث عن امرأة تحبه وتنجب له الأولاد، لأن درويش ينسجم مع الرؤى العامة التي تعتقد أن السبيل الوحيد في الخلود هو التناسل.

إن الإحالة النصية في جدارية درويش تقترب من ذات الشاعر أو الذوات الأخرى الممثلة له،لتتحد تجربة درويش مع تجربة طرفة بن العبد وجلجامش، فتنتقل من التجربة الفردية إلى التجربة الجماعية، ويبدو أن الإحالة النصية واضحة في الجدارية ولم تشكل إشكالية في معرفة المحال إليه،لأن الجدارية تعبر عن تجربة

([1])السواح، فراس، (1983م)، ملحمة جلجامش، ط2، دار الكلمة، بيروت، ص 135.

([2])الجبر،خالد،(2009م)، غواية سيدرى،قراءات في شعر محمـــود درويـــش،ط1،دار جريـــر، عمان،ص57

ذاتية لدرويش، وبالتالي يمكن القول إن الإحالة النصية ساعدت في تماسك النص واتساقه.

إن تعبير درويش يحمل في طياته الخوف من المجهول، ليبدأ الصراع ضد ذاته من أجل البقاء والخلود، فهو يريد أن يكون كـــ(طائر العنقاء الأسطوري) عندما انبعث من بين رماده ليعود للحياة من جديد،فكان من الضروري أن تبعث الحياة في ذات الشاعر من جديد، يقول درويش:

"سأصير يوماً طائراً، وأَسُلُّ من عَدَمي
وجودي. كُلَّما احتَرقَ الجناحانِ
اقتربتُ من الحقيقةِ، وانبعثتُ من
الرمادِ. أَنا حوارُ الحالمين، عَزَفْتُ
عن جَسَدي وعن نفسي لأُكْمِلَ
رحلتي الأولى إلى المعنى، فأَحْرَقَني
وغاب. أَنا الغيابُ. أَنا السماويُّ
الطريدُ." [1]

تكشف الأسطر السابقة عن وجود إحالة نصية من خلال الضمير المنفصل (أنا) والضمير المتصل (تُ)، في الأفعال: (اقتربت، انبعثت، عزفتُ)، وأخرى مستترة مثل: (سأطيرُ، وأسلُّ، أعملُ)، التي تعود كلها مجتمعة على ذات الشاعر، ليكمل رحلته في بحثه عن ذاته، فيرتبط بالأرض حتى يبعث حلمه من جديد، ويبدو ذلك واضحاً من خلال التعالق النصي مع أسطورة (طائر الفينيق) حيث تقول الأسطورة: إن الطائر ينبعث من رماده بعد احتراقه من جديد ليعيد نفسه بنفسه[2]، ويبدو أن درويشاً في "صراعه مع الموت أبى أن يستسلم للهزيمة، الأمر الذي دفعه

([1])درويش، جدارية محمود درويش، ص12-13

([2])أدمون فلور،(1997م)موسوعة الأساطير (الميثولوجيا اليونانية - الرومانية- الأســكندنافية) ت- حنا عبود، ط1 الأهالي للطباعة والنشر، دمشق، ص178.

إلى إبداع عالم أسطوري يتغلب فيه الانبعاث على الموت "[1]. فذات درويش تريد الحياة وتبحث عن المعنى الذي يوصلها إلى الوجود والخلود والبقاء، المعنى الذي يخلد كلمته وشعره واسمه فتبقى ذاته خالدة بين سطور قصائده.

2.2.1.1.2 أسماء الإشارة والظروف

تعدُّ أسماء الإشارة إحدى وسائل الإحالة النصية، لأنها تحيل إلى ما هو داخل النص وتسهم في ترابط النص واتساقه، ويمكن تقسيمها على النحو الآتي: تقسيم بحسب الظرفية الزمانية مثل (الآن، غداً، أمس)، وتقسيم بحسب الظرفية المكانية، مثل: (هنا، هناك، هنالك)، وتقسيم بحسب المسافة للبعيد،مثل: (ذاك، ذلك، تلك)، وللقريب، مثل: (هذا، هذه)، وتقسيم بحسب النوع، للمذكر (هذا) وللمؤنث (هذه)، وتقسيم بحسب العدد: للمفرد: (هذا، هذه)، وللمثنى: (هذان، هاتان) وللجمع: (هؤلاء)، ووسائل الإحالة الإشارية تساعد في إيجاد ترابط نصي، لذلك يطلق عليها اسم: (الإحالة الموسعة) [2].

وتغطى الإحالة الاشارية بمختلف أقسامها أجزاء واسعة في جدارية محمود درويش، وتبدو متفاوتة من أداة إلى أخرى وفق حضورها في نص الجدارية: ويعود هذا التفاوت إلى رؤية الشاعر الذي يعد مبدعا للنص، ليبقى للمتلقي الحكم على ترابط النص من خلال الإحالة الإشارية، ويمكن أن نلحظ هذا التفاوت من خلال الجدول والرسم البياني الآتيين:

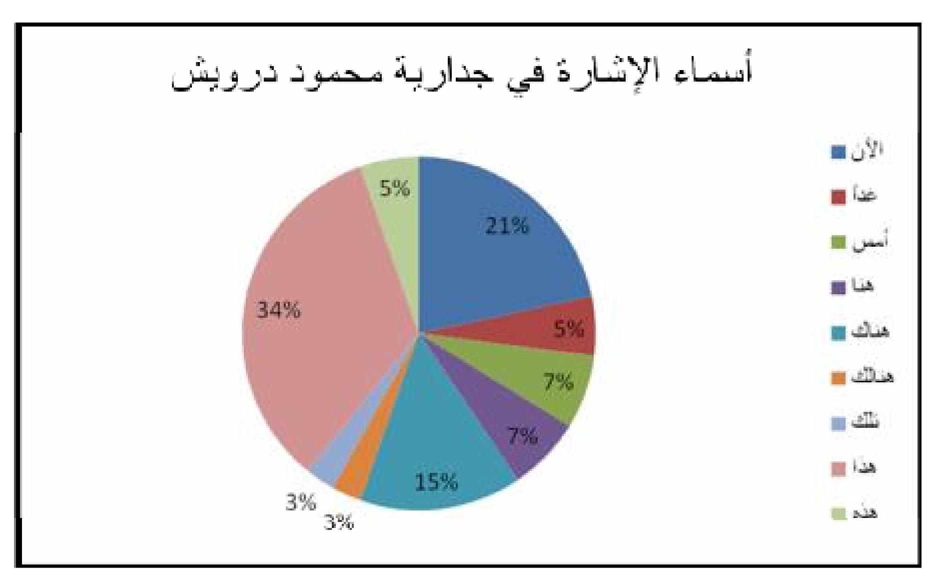
الجدول رقم: (3)

أسماء الإشارة في جدارية محمود درويش

الظرف	العدد	الظرف	العدد	اسم الإشارة	العدد
الآن	16	هنا	5	تلك	2
غداً	4	هناك	11	هذا	25
أمس	5	هنالك	2	هذه	2

(1)عوض، ريتا،(1978 م)، أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث، ط 1، بيروت،المؤسسة العربية، ص40.

(2) خطابي،لسانيات النص،ص19، وانظر: عفيفي، الاحالة في نحو النص، ص25.



الرسم البياني رقم (3).
أسماء الإشارة في جدارية محمود درويش

إن عناصر الإشارة تنظم فضاء النص "انطلاقا من نقطة مركزية هي الذات المتكلمة أو الأنا، ويجري هذا التنظيم وفق عدد من المعايير أو المقولات،هي المسافة الفاصلة بين المتكلم أو المخاطب من جهة، وبين المشار إليه من جهة أخرى"[1]. ويمكن القول إن ما هو خارج النص، إذا ما أُشير إليه، يصير داخل النص، وهذا دورٌ آخر للربط الإشاري، إذ يعمل على توسيع أفق النص وتماسكه مهما بلغ مداه داخل النص أو نواته الأساس وهي ذات الشاعر المبدعة.

ولاسم الإشارة دورٌ وظيفي في جدارية درويش،لأنه يعين على مرجع المشار إليه، وهذا يخدم النص ويساعد في تماسكه، وكذلك يعين المتلقي على تأويل النص ومنذ بداية الجدارية يستخدم الشاعر اسم الإشارة ليساعده في حمل همه،إذ يقول:

هذا هُوَ اسمُكَ /

قالتِ امرأةٌ،

وغابتْ في المَمَرِّ اللولبيِّ...[2]

([1]) الزناد،نسيج النص، ص116.

([2])درويش، جدارية محمود درويش،ص9.

فاسم الإشارة (هذا)، يرتبط بالشاعر ليتحد معه الضمير (هو)، والضمير (الكاف) في (اسمك)، ويبدو لنا منذ البداية أن الاسم يشكل هاجساً في نفس محمود درويش، لذا أراد درويش منذ بداية القصيدة أن يكتب اسمه بعدما أحس بخطر الموت، إذ عمد درويش في نهاية الجدارية إلى تفكيك اسمه بشكل فني لم نعهده كثيرا في الثقافة العربية، ليبقى في أذهان كل من يقرأ جداريته، يقول:

بخمسة أَحْرُفٍ أُفُقيّةِ التكوين لي:
ميمُ / المُتَيَّمُ والمُيتَّمُ والمتمِّمُ ما مضى
حاءُ / الحديقةُ والحبيبةُ، حيرتانِ وحسرتان
ميمُ / المُغَامِرُ والمُعَدُّ المُسْتَعدُّ لموته
الموعود منفيّاً، مريضَ المُشْتَهَى
واو / الوداعُ، الوردةُ الوسطى،
ولاءٌ للولادة أَينما وُجدَتْ، وَوَعْدُ الوالدين
دال / الدليلُ، الدربُ، دمعةٌ
دارةٍ دَرَسَتْ، ودوريّ يُدَلِّلُني ويُدْميني /
وهذا الاسمُ لي ..."[1]

يبدو أن هذا التفكيك لاسم درويش يعبر عن دلالات تتصل بحياته، لتمثل لنا الحب والحيرة والحسرة والمغامرة والاستعداد للموت والنفي والمرض والوداع، هذه الكلمات كلها لها دلالات وإيحاءات تعبر عن معانٍ عدة، يرسم لنا درويش من خلالها عمق المأساة والمعاناة التي يعيشها،وما تقطيع الاسم إلا تقطيع لذات الشاعر، فكل حرف من اسم درويش يمتلئ بمعان تناقض وجودية ذات الشاعر، وفي نهاية المقطوعة يربط درويش اسمه (وهذا الاسم لي)مع بداية جداريته (هذا هو اسمك)، ليؤكد ذاته وهويته من خلال الأنا المسيطرة في جداريته. وبذلك يحقق اسم الإشارة (هذا) في المقطوعتين السابقتين درجة من الاتساق النصي.

([1])درويش، جدارية محمود درويش، ص102-103.

إن حالة الضياع والخوف التي يعيشها درويش وسط ضياع الذات، جعلته يشير إلى غياب الذات من الوجود، ويظهر ذلك من خلال استخدامه نمط الإحالة الإشارية، إذ يقول:

"... لم أَجد أَحداً لأسأل:
أَين ((أَيْني)) الآن ؟ أَين مدينةُ
الموتى، وأَين أَنا ؟ فلا عَدَمٌ
هنا في اللا هنا ... في اللازمان،
ولا وُجُودُ"[1].

إن العناصر الإحالية (الآن) و(هنا) واللا (هنا)، تربط بين الزمان والمكان في عالم الوجود الأبدي، حيث مدينة الموتى، وما يرى درويش من التناقضات، حيث العدم واللاعدم، فدرويش إذ يسأل "عن أينه حين لم يجد هناك أحداً يخاطبه فإنما يسأل على غرار(الحلاج) الذي استخدم عبارة (أيني) المؤلفة من أين الاستفهامية وضمير الياء، ومثلما يدعو الشاعر عدمياً أو نسبة عدمي يرى صوفيا أوشبه صوفي"[2]، فاضطراب درويش ودخوله إلى عالم الحلم جعله يطرح العديد من التساؤلات التي تدل على قلقه من ضياع الذات في مكان فقد فيه الوجود ليسأل (أين أنا ؟)، فهو يعيش إذن حالة من التماهي مع موت الذات؛ لأنه فقد علاقته بالحياة في اللاهنا حيث لا زمن ولا وجود.

3.2.1.1.2 المقارنة:

تعدُّ المقارنة من عناصر الإحالة النصية، ويقصد بها "وجود عنصرين، يقارن النص بينهما "[3].وتقسم المقارنة إلى قسمين:"مقارنة التطابق وتتكئ على ألفاظ مثل

([1])درويش، جدارية محمود درويش، ص11.

([2])وزان، عبدة،(2006م)محمود درويش الغريب يقع على نفسه،مكتبة رياض الريس، بيروت،لبنان، ص50.

([3]) الرواشدة، في الأفق الأدونيسي، ص32.

وصف الشيء بأنه يشبه شيئا آخر ويماثله أو يوازيه، وبعضها يقوم على المخالفة كان يقول يضاد أو يعاكس، أو أفضل أو أكبر أو أجمل "[1].

وتؤدي المقارنة دوراً اتساقياً في ربط النص، فتقدم رؤية في فضاء النص الشعري، ومن النماذج الدالة على المقارنة قول درويش:

" لا الرحلةُ ابتدأتْ، ولا الدربُ انتهى

لم يَبْلُغِ الحكماءُ غربتَهُمْ

كما لم يَبْلُغ الغرباءُ حكمتَهمْ

ولم نعرف من الأزهار غيرَ شقائقِ النعمانِ،

فلنذهب إلى أَعلى الجداريات:

أَرضُ قصيدتي خضراءُ، عاليةٌ"[2]

تبدو المقارنة العامة واضحة من خلال استخدام الأداة (كما)، التي يمكن اعتبارها أداة تربط بين (الحكمة) و(الغربة)، ليعيش درويش حالة من اليأس والغربة هو لا يريدها، ومن هنا فإن رحلة درويش دخلت "في دائرة الغياب الأبدي بوصفه الرحيل الكبير والأخير، لكن الحركة لا تتوقف بل تعاود انبثاقها وتجددها حيث تتحول النهاية عند درويش إلى بداية جديدة مضادة للنهايات المحددة "[3]. فالرحلة لم تبتدئ والدرب طويلٌ لم ينته، فدرويش إذ يعبر عن تجربته الشعرية في دعمه للمقاومة الفلسطينية التجأ إلى القصيدة، التي عبرت عن واقع الأمة المهزومة فأمام هذا الاستسلام رأى درويش أنه لا بد من الخروج من المقاومة إلى اللغة لذلك نراه يقول (أرض قصيدتي خضراء).

إن المقارنة تعمل على ربط النص وتؤدي وظيفة اتساقية من خلال أدواتها، فهي تتعالق مع أفق النص لتعمل على توجيه الدلالة، وسنتوقف عند نموذج آخر يوضح المقارنة القائمة على التشابه، إذ يقول:

([1])الرواشدة، في الأفق الأدونيسي، ص32.

([2])درويش، جدارية محمود درويش، ص 17.

([3])الغرافي، مصطفى، خطاب الموت في جدارية محمود درويش، رثاء استباقي لذات حدقت في الموت طويلا، جريدة الحوار المتمدن، العدد3931، 2012/12/4.

" واحدٌ من أَهل هذا السهل ...

في عيد الشعير أَزورُ أطلالي

البهيَّة مثل وَشْم في الهُوِيَّةِ.

لا تبدِّدُها الرياحُ ولا تُؤبِّدُها ... /"[1]

يبدو لنا استحضار درويش مقارنة المشابهة من خلال استخدام الأداة (مثل)ليرسم لنا علاقة بين الأرض والوشم، وهي علاقة قائمة على الثبات، "فالأرض عند درويش لا تقتصر على البعد المادي بل كينونة حياة تأبى الانفصال عن الوعي بحريتها، والأرض هي الأم والحياة والبلاد "[2]. وهو بذلك يؤكد لنا تمسكه بالأرض والمكان، ليقف عليها كما وقف شعراء المعلقات على الأطلال حينما أكدوا تعلقهم بديار المحبوبة، وها هو درويش يتناص مع طرفة في قوله (مثل وَشْم)ليؤكد ارتباطه بالأرض والهوية الفلسطينية.

وفي نوع آخر من المقارنة يصور درويش حالة من الضياع عند سؤاله عن مصدر الشاعرية ليوظف المقارنة،القائمة على الاختلاف من خلال الأداة (أم)، إذ يقول:

" من أَين تأتي الشاعريَّةُ ؟ من

ذكاء القلب، أَمْ من فِطْرة الإحساس

بالمجهول ؟ أَمْ من وردةٍ حمراءَ

في الصحراء ؟ لا الشخصيُّ شخصيٌّ

ولا الكونيُّ كونيٌّ ..."[3]

يظهر لنا أن سؤال درويش (من أين تأتي الشاعرية ؟) قد انبثق عنه عددٌ من الإجابات (من ذكاء القلب)،أم (من فطرة الإحساس بالمجهول)، (أم من وراء وردة حمراء في الصحراء)، فالإجابات محيرة ومتعددة وهذا يذكرنا بقول محمود درويش

([1])درويش، جدارية محمود درويش،ص75.

([2])حمزة، حسين،(2012م) معجم الموتفيات المركزية في شعر محمود درويش،ط1،مجمع اللغة العربية، حيفا ص60.

([3])درويش، جدارية محمود درويش،ص70.

(إن الشعر متعة وصنعة وجمال، وإن الشعر فرح غامض بالتغلب على الصعوبة والخسارة، وإنه رحلة لا تنتهي إلى البحث عن نفسه في المجهول "[1].

ونلحظ مما سبق أهمية المقارنة في الربط بين أجزاء القصيدة، ومع ذلك فإن الإحالات القائمة على المقارنة التي وردت في الجدارية محدودة، إذا ما قورنت مع الأسطر الشعرية، ولم تشكل دوراً هاماً في اتساق النص،ولكنها قدمت دوراً في تشكيل رؤيا الشاعر.

2.2 الاستبدال:

يعرف الاستبدال بأنه "عملية تتم داخل النص،إنه تعويض عنصر في النص بعنصر آخر "[2] ويعد الاستبدال إحدى علاقات الاتساق ويختلف عن الإحالة لأنه يتم في المستوى النحوي والمعجمي بين الكلمات والعبارات، وتأتي معظم حالات الاستبدال النصي قبلية لذا يعد مصدرا أساسياً يسهم في اتساق النصوص، ويمكن أن نقسم الاستبدال إلى ثلاثة أقسام: استبدال اسمي واستبدال فعلي واستبدال قولي[3].

ولعل ما ينبغي إدراكه أن الاستبدال "لا يحدُّ بمجرد وتعويض صيغة محيلة إلى الوراء بسابقة لها. فمثل هذا الاستبدال لا بد أن يتم تحت شرط التساوي في الوظيفة النظميّة "[4]. فمتلقي الخطاب يدرك أن ثمة علاقة بين المستبدل والمستبدل منه، وهي علاقة قبلية بين عنصر سابق وعنصر لاحق، تقوم على التقابل وإعادة التحديد والاستبعاد، دون أن يلغي ذلك وظيفة الاتساق التي تقوم بها عناصر الاستبدال[5]، والواضح هنا أن الاستبدال ثابت في النص، وله أهمية في تأويل النصوص حينما يقوم المتلقي بإدراك العلاقة بين المستبدل والمستبدل منه.

([1])درويش، حيرة العائد، ص151-152.

([2]) haliday and ruqaiya Hassan، ibid,p88

([3])خطابي، لسانيات النص، ص19-20.

([4])براون ويول، تحليل الخطاب، ص245.

([5])خطابي، لسانيات النص، ص20-21.

ويظهر الاستبدال في نصوص غير قليلة وظفها درويش من خلال جداريته لتسهم في خدمة الدلالة، وإنتاج نص متسق ومتماسك، ومن مثل هذه النماذج قوله:

" وتَنْشُرُ الذكرى خواطرها: وُلِدْنا
في زمان السيف والمزمار بين
التين والصُبَّار. كان الموتُ أَبطأَ.
كان أَوْضَح. كان هُدْنَةَ عابرين
على مَصَبِّ النهر. أَما الآن،
فالزرُّ الإلكترونيُّ يعمل وَحْدَهُ. لا
قاتلٌ يُصْغي إلى قتلى. ولا يتلو
وصيَّتَهُ شهيدُ[1].

في الأسطر الشعرية السابقة استغنى الشاعر عن (كان الموت)، في قوله (كان أوضح)، (كان هدنة)، والتقدير (كان الموت أوضح)،و(كان الموت هدنة)،ويمكن أن نطلق هنا ما يسمى بالاستبدال (الاسمي)، إذ سد الضمير المستتر مسد الاسم، ولعل الشاعر عندما ترك عنصراً من عناصر الاستبدال، وهو المستبدل منه (الموت)، مد المتلقي بتأويل المستبدل منه في النص، ويقودنا هذا التأويل إلى التشابه بين الاستبدال والحذف ولكن "ثمة اختلافا بينهما يتمثل في أن الاستبدال يترك أثراً إذ يبقى عنصراً من العناصر المستبدلة في موقع الاستبدال في حين أن الحذف لا يترك أثراً، مما يدفع المتلقي إلى النهوض بمهمة التقدير "[2].

ويبدو أن العنصر المحذوف (الموت)، قد شكل هاجساً في نفس الشاعر، فهو يبدو في البداية بطيئا عندما كان يعيش في قريته بين أشجار التين والصبار، ولكن بسبب تطور آلة الحرب المدمرة، أصبح الموت سريعاً، فالزر الإلكتروني قد يحصد عددا من القتلى بضغطة واحدة، لذلك لم يعد الموت بطيئا وواضحاً، ولم يعد الموت يفرق بين أحد سواء كان طفلا أو امرأة أو شيخا.

([1])درويش، جدارية محمود درويش،ص17-18.

([2])الرواشدة، في الافق الأدونيسي،ص35.

إن مرض القلب الذي عانى منه الشاعر، وجعله يمكث على سرير الشفاء مدة طويلة من الزمن، قد جذر فكرة الموت لديه، لذلك يخاطب قلبه قائلاً:

" فيا قلبُ، يا قلبُ أَرجعْ خُطَايَ

إليَّ، لأَمشي إلى دورة الماء

وحدي !

نسيتُ ذراعيَّ، ساقيَّ، والركبتين

وتُفَّاحةَ الجاذبيَّةْ." [1]

ففي قوله (ساقي، والركبتين، وتفاحة الجاذبية)، حذف الفعل وفاعله (نسيت) العائد على المستبدل منه (نسيت ذراعي)، ويمكن أن نقدر المحذوف على النحو التالي (نسيت ساقي، ونسيت تفاحة الجاذبية)، ويبدو هذا الاستبدال شكلاً من أشكال الاستبدال القولي لأنه يسد مسّد جملة (نسيت)، وتأتي أهمية الاستبدال هنا في تأكيد الحالة المأساوية التي عاشها الشاعر إبّان مرضه، عندما عجز عن الحركة، ولذا لجأ إلى مخاطبة قلبه؛ لكي يستمر في الحياة فنرى مدى الانكسار الذي يعيشه درويش، وهو يتمنى أن يقوم بأبسط شيء، ألا وهو أن يمشي لدورة الماء وحده، ويظهر في النص أن الشاعر قد عجز عن المشي بعد إجراء العملية ولم يعد يحس بذراعيه وساقيه بسبب المخدر، وهذا ولّد في نفسه صورة من صور العجز والموت مثلما يفقد الميت إحساسه بالحياة عندها يكون عاجزاً عن الاتصال بجسمه.

لقد استطاع درويش من خلال جداريته أن يرسم صورة مغايرة للموت،إذ يشخصه ويناديه، يقول:

".. ويا مَوْتُ انتظرْ، ياموتُ،

حتى أستعيدَ صفاءَ ذِهْني في الربيع

وصحّتي، لتكون صيَّاداً شريفاً لا

يَصيدُ الظَّبْيَ قرب النبع. فلتكنِ العلاقةُ

بيننا وُدّيَّةً وصريحةً: لَكَ أنَتَ

([1])درويش، جدارية محمود درويش،ص65-66.

مالَكَ من حياتي حين أَملأُها.." (1)

يظهر الاستبدال الفعلي من خلال قول الشاعر (يا موت) في نهاية السطر الأول، ويمكن أن نقدر المحذوف بالقول (يا موت انتظر)، ذلك أن الشاعر طلب الفعل في بداية السطر الأول من الموت أن ينتظر وعندما ناداه في المرة الثانية حذف الفعل (انتظر)، لتستدل عليه من السياق الأول،ولقد سعى درويش من خلال المقطوعة إلى مناداة الموت و"تجريده من الجوانب المأساوية التي تصاحبه في المتخيل الإنساني وتحريره من صورته المفزعة، لتعطيه بعداً إنسانيا يجعل العلاقة بين الذات ودية غير عدائية "(2) ، ونجد محمود درويش هنا أكثر تأدبا في حديثه مع الموت، فهو يتوسل إليه كي يتركه يستعيد صفاء ذهنه وصحته في الربيع، وأن لا يغدر به كما تفعل الوحوش بل يتركه يتمتع بحياته.

3.2 الحذف

تُعدُّ ظاهرة الحذف علاقة قبلية داخل النص، وهي كعلامة اتساق لا تختلف عن الاستبدال، وأهم ما يتميز به الاستبدال أنه يترك أثرا له في النص، في حين أن الحذف لا يترك له أثرا، إذ لا يحل محل المحذوف أي شيء، وبهذا يكون دور الحذف في الاتساق هو البحث عن العلاقة بين الجمل في النص وليس داخل جملة واحدة(3). ويعرف الحذف في معجم تحليل الخطاب بأنه "عملية تقوم على إسقاط عنصر أو عدة عناصر من الجملة حضورها في العادة مطلوب "(4). ويذهب (دي

---

(1)درويش، جدارية محمود درويش، ص 51-52.

(2)الغرافي، مصطفى، خطاب الموت في جدارية محمود درويش، جريدة الحوار المتمدن، العدد 3931، 2012/12/4م.

(3)خطابي، لسانيات النص،ص22.21

(4)باتريك شارودو ودومينيك منغو، (2008م)، معجم تحليل الخطاب، ت عبدالقادر المهيــري وحمادي حمود، د.ط،المركز الوطني للترجمة،تونس، ص202.

بوجراد) إلى أن الحذف هو "استبعاد العبارات السطحية التي يمكن لمحتواها المفهوم بأن يقوم في الذهن أو أن يوسع أو أن يعدل بوساطة العبارات الناقصة "[1].

وتأتي أهمية الحذف في أنه يعد "ملمحاً وفضاءً لافتاً في باب شعرية الخطاب الشعري، إذ يقصد الشاعر أن يتجاوز عن أمره أو يعظم أمرا على حساب المحذوف أو يلفت انتباه المتلقي إلى الغائب في النص "[2]، "مما يغني الإيماء ويقويه من ناحية وينشط خيال المتلقي من ناحية أخرى لتأويل هذه الجوانب المضمرة"[3].

وقد يؤدي الحذف إلى تشظي النص، ويزيد من تشتته، مما "يخلق حالة من ضعف العلاقات الاتساقية في النص، إلا أنها تقدم فضاء من الانسجام والتعالق الدلالي يعوض عن هذا الضعف، وتتحول هذه المكونات السالبة عناصر موجبة في تكوين النص وإنتاجه؛ لأنها تحفز المتلقي للمشاركة وتستثمر دوره "[4]. في تأويل النص، وبذلك يكون المتلقي قد شارك في بناء النص وانسجامه.

وقد قسم هاليداي ورقية حسن الحذف إلى ثلاثة أقسام:حذف اسمي، وحذف فعلي، وحذف قولي[5]. ويمكننا الاستدلال على الحذف من خلال علامات دالة عليه كمجموعة من النقاط (....)، أو من خلال غياب أحد طرفي الإسناد (المسند والمسند إليه)، ليكون المتلقي أمام المشاركة في بناء النص، ويقع عليه المشاركة في تأويل الجانب المحذوف من الخطاب الشعري.

وسنتوقف عند عدد من الأمثلة الدالة على الحذف لتبيين دلالتها وتأويل جوانبها والكشف عن جماليتها، ومن النماذج الدالة على الحذف، قول درويش:

" هَزَمَتْكَ يا موتُ الفنونُ جميعُها.

هزمتك يا موتُ الأغاني في بلاد

([1])روبرت، النص والخطاب والإجراء،ص301.

([2])الرواشدة في الأفق الأدونيسي،ص91

([3])علي عشري زايد،عن بناء القصيدة العربية الحديثة،ط4،مكتبة ابن سيناء، القاهرة، مصر، 2002م، ص55.

([4]) الرواشدة، في الأفق الاندونيسي، ص91.

([5]) خطابي، ثنائية الاتساق،ص22

الرافدين. مِسَلَّةُ المصريّ، مقبرةُ الفراعنةِ،
النقوشُ على حجارة معبدٍ هَزَمَتْكَ
وانتصرتْ، وأَفْلَتَ من كمائنك
الخُلُودُ..." [(1)]

إن المقطع السابق يشير إلى مرحلة صراع بين الشاعر والموت، يعبر عن إمكانية انتصاره عليه كما انتصر الفن على الموت، وهو يريد هنا أن يصنع لنفسه فناً يمكنه من الوقوف في وجه الموت، هذا الفن قد يتمثل في كتابة قصيدته الجدارية، فالفنون هي وحدها التي بقيت ومات أصحابها، ولكن ذكراهم لم تمت بل بقيت خالدة، نعم يريد الشاعر أن يخلد ذكراه عن طريق الفن مثلما بقيت الأغاني في بلاد الرافدين، ولقد استغل الشاعر أسلوب الحذف بشكل بارع في (مسلة المصري، مقبرة الفراعنة) والتقدير (هزمتك يا موت مسلة المصري، هزمتك يا موت مقبرة الفراعنة)، ليؤكد لنا أن الفن قد يقف في وجه الموت، وما يدل على ذلك جداريات بلاد الرافدين ونقوش الفراعنة في مصر،وينهي الشاعر مقطوعته بحذف آخر يتمثل بمجموعة من النقاط بعد كلمة (الخلود....) وهذا يشكل علامة سيميائية تتسم في "بتر المنجز النصي لسانياً، ويقلل مندور اللغة الظاهرة في نسيج النص، لكنه بالمقابل يوحي بقصور اللفظ لدى الشاعر عن إيصال المراد "[(2)]. حيث إن ذكر الخلود في آخر المقطوعة يولد لدى الشاعر تحدياً ضد الموت الذي هزمته (الفنون جميعها) على الرغم من قوله، فالموت "مسؤول عن الطيفي في البشري، ولكنه غير مسؤول عن فعله وأقواله وعلى الرغم من أن الموت قوي إلا أن الإنسان استطاع عبر الفنون أن يهزمه "[(3)].

وفي أنموذج آخر من النماذج الدالة على الحذف قول درويش:

" **وأَنا أُريدُ، أُريد أَن أَحيا، وأَن**
أَنساك .... أَن أَنسى علاقتنا الطويلة

([1])درويش، جدارية محمود درويش، ص54-55.

([2])الخوالدة، تحليل الخطاب الشعري، ص78.

([3])الأسطة، أرض القصيدة،ص144.

لا لشيءٍ، بل لأَقرأ ما تُدَوِّنُهُ
السماواتُ البعيدةُ من رسائلَ. كُلَّما
أَعددتُ نفسي لا نتظار قدومِكَ
ازددتَ ابتعاداً..." [1]

عمد الشاعر إلى أسلوب الحذف في السطر الأول (وأنا أريد)، ليعبر بعدها بـــ (أريد أن أحيا)، معلنا تمسكه بالحياة فهو يرى أن "الحياة مجرد هدية لا تستحق أكثر من أن تعاش، بمعنى أننا يجب ألا نوجهها كثيراً، بل يجب أن نعيشها "[2].

وفي موضع آخر يلجأ الشاعر إلى الحذف بعد(أنساك...) ليترك للمتلقي خيار التأويل، ويبدو أن لفظه (أنساك) تدل على نسيان الموت وتلك التجربة الطويلة معه، ليعيش حاضره ويؤسس علاقة معه فهو لا يريد أن يأتيه الموت فجأة، بل يريد أن يطلع على موعد موته وهذا الأمر في الحقيقة يفوق خيال النفس البشرية، فالموت قاهر للعباد، وعدم معرفة وقت الموت أصبح هاجساً لكثير من الشعراء الذين تمردوا على واقع البشرية وقانون الحياة، فهل يستطيع درويش أن يهزم الموت ؟ وأن ينساه؟ ولعل هذه المقطوعة الآتية التي ذكرها الشاعر في نهاية الجدارية تجيب عن هذه التساؤلات يقول:

" **وهذا الاسمُ لي ...**
ولأصدقائي، أينما كانوا، ولي
جَسَدي المؤَقَّتُ، حاضراً أم غائباً ...
مِتْرانِ من هذا التراب سيكفيان الآن ...
لي مِتْرٌ و75 سنتمتراً ...
والباقي لِزَهْرٍ فَوْضَويّ اللونِ،
يشربني على مَهَلٍ "[3].

([1])درويش، جدارية محمود درويش، ص 53.

([2])خوري، جيزيل، حوار محمود درويش عن السياسة والشعر وتجربة الموت، ص7.

([3])درويش، جدارية محمود درويش، ص103.

يشير هذا المقطع إلى مرحلة حاسمة من تجربة الشاعر، ألا وهي مرحلة تخليد الاسم والإيمان بواقع الموت الجسدي، فدرويش يؤمن بأن الموت نهاية لكل إنسان، ويبدو تكثيف الحذف في المقطوعة السابقة يوحي بتجربة درويش العميقة مع الموت، و"أن حديثه عن الموت ليس حديث الخائف منه القلق على مستقبله،بل هو يرى فيه نقطة البدء نحو حياة كريمة حرة، وطريقاً من طرق السعادة التي يحلم بتحقيقها"[1]؛ لذا فإن سعادة درويش كما يبدو في تخليد اسمه (هذا الاسم لي.... ولأصدقائي).

إن متلقي الخطاب يدرك أن الحذف قد يسهم في ضعف اتساق النص الشعري، ويقلل من تماسكه ويؤدي إلى غموضه، هذا الغموض كما يقول درويش هو"أحد أشكال صراع اللغة الشعرية مع الواقع الذي لم يعد الشعر مشغولاً بوصفه، بل النفاذ إلى جوهره، وبصراع اللغة مع مرجعياتها. ولعل هذا النوع من الغموض هو الفضاء المفتوح لدور القارئ في منح القصيدة حياة ثانية،إذ يوفر له دوراً إبداعياً في القراءة والتأويل، بدلاً من تلقي الرسالة كاملة نهائية فليس الغموض نقيض، الوضوح، بل نقيض الوضوح التعليمي الذي يترك القارئ عاطلاً عن العمل "[2].

ويبدو أن الحذف الواعي يؤدي إلى إزالة الترهل في جسد النص، مما يجعله أكثر قبولاً من خلال تماسكه، وتفاعل المتلقي معه، عندما يحاوره مع النص في تقدير المحذوف ويداعبه النص باحتمالات عدة.

4.2 الوصل

الوصل من آليات الاتساق داخل النص،فهو يؤكد "أن النص عبارة عن جمل أو متتاليات متعاقبة خطياً، ولكي تدرك كوحدة متماسكة تحتاج إلى عناصر رابطة

([1])أبو حميدة، محمد صلاح، (2000م) الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية، ط1، مطبعة المقداد، غزة، ص111.

[2]درويش، حيرة القائد،ص159.

متنوعة تصل بين أجزاء النص "[1].لذا يؤدي الوصل من خلال آلياته ربطاً تواصلياً بين الجمل في النص، وهذا يسهم في تماسك النص، لأن آليات الوصل "علامات على أنواع العلاقات القائمة بين الجمل بها تتماسك الجمل وتبين مفاصل النظام الذي يقوم عليه النص "[2].وبذلك يصبح النص وحدة دلالية متماسكة عبر عدد من الروابط التي أدت إلى التحام الجمل، وأسهمت في تشكيل النص.

وقد صنف كل من (هاليداي ورقيه حسن) وسائل الربط في أطار العلاقات الترابطية على مستوى الأدوات داخل النص، إلى عدد من العلاقات منها الوصل للعطف (الإضافي) بوساطة الأدوات: (الواو، أو، بالإضافة إلى، كذلك، إضافة) والوصل للمقابلة (العكسي) ويتم بوساطة الأدوات: (لكن،إلا أن،من جهة أخرى، مع ذلك) وأما الوصل السببي فيتم بوساطة الأدوات: (هكذا، ونتيجة لذلك، لهذا السبب، ويترتب على هذا)، وأخيراً الوصل الزمني وأدواته: (ثم، بعد ذلك، بعد ساعة، أخيراً، في آخر المطاف "[3].ويشكل وجود هذه الأدوات في النص دعامة له، وبالتالي يفضي ذلك إلى اتساق النص وانسجامه.

إن وظيفة الوصل هي الربط بين المتواليات الجملية ولكن"معانيها داخل النص مختلفة، فقد يعني الوصل تارة معلومات مضافة إلى معلومات سابقة، أومعلومات مغايرة للسابقة، أو معلومات (نتيجة)مترتبة على السابقة (السبب)...ولأن وظيفة الوصل هي تقوية الأسباب بين الجمل، وجعل المتواليات مترابطة متماسكة فإنه لا محالة يعتبر علاقة اتساق أساسية في النص "[1].

وتأتي أهمية الوصل في الجدارية في تعدد الروابط من مقطوعة إلى أخرى، وتباين حضورها كذلك، فنجد غنى النص بأدوات الوصل في موضع، وقلتها في موضع آخر، ويمكن من خلال الجدول والرسم البياني الآتيين، رصد أدوات العطف المختلفة ودرجة حضورها في النص:

---

[1]خطابي، لسانيات النص، ص23.

[2] خطابي، لسانيات النص، ص23.

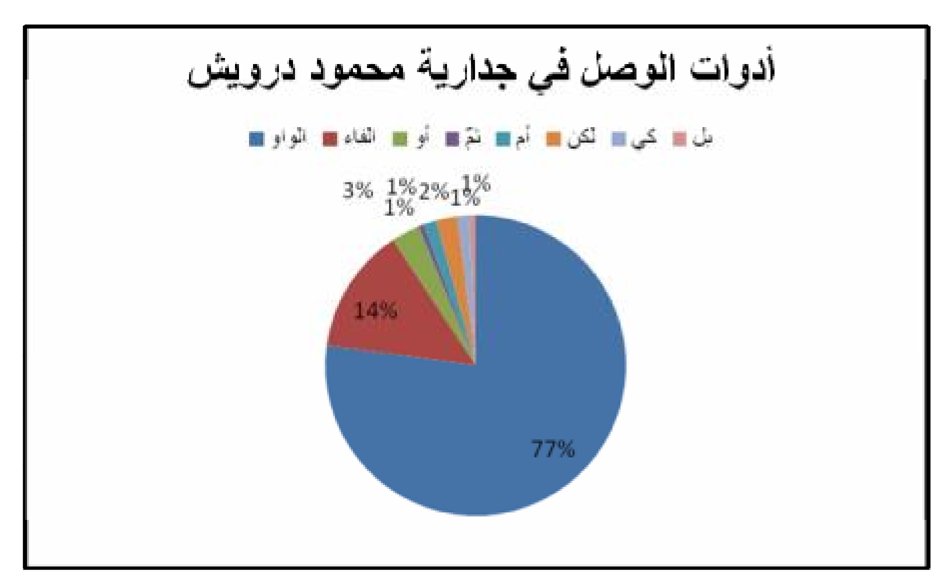
[3]براون ويول،تحليل الخطاب، ص228-229.

[1]خطابي، لسانيات النص، ص24.

الجدول رقم: (4)

أدوات الوصل في جدارية محمود درويش

الأداة	الواو	الفاء	أو	ثمّ	أم	لكن	كي	بل
العدد	507	89	20	4	9	15	8	5
العلاقة	إضافي	خطي	إضافي	زمني	إضافي	عكسي	سببي	إضافي



الرسم البياني رقم:(4).

أدوات الوصل في جدارية محمود درويش

إن التأمل في الجدول والرسم البياني يقودنا إلى عدد من الملاحظات، حيث تتفاوت آليات الوصل داخل النص، وتفاوت آليات الوصل له "أهمية كبيرة في تكوين علاقات الاتساق داخله، وتفاوت هذا الخطاب طبقا لمقاصد الخطاب، ورؤى المبدع مضيفاً نوعاً من العلاقات الدلالية داخل النص "[(1)].

ومن خلال الجدول نلحظ حضوراً للوصل الإضافي (الواو، أو، أم) مقارنة مع باقي آليات الوصل الأخرى، إذ يعمل الوصل الإضافي على ربط النص، وقد كانت الواو العاطفة من أكثر أدوات الربط حضوراً فقد بلغت نسبتها (77%)، ويأتي بعدها (الفاء14%) و(أو3%)، وهذا يقودنا إلى نتيجة، إن واو العطف "وحدها لا

([1])الخوالدة، ثنائية الاتساق والانسجام، ص83.

تكفي لجمع النص وتحقيق درجة عالية من الاتساق فيه، في غياب الأدوات الأخرى، أو قلة استخدامها أحياناً لأنها كثيراً ما تعطف مجهولاً أو تجمع بين النقيضين"[1].

ومن هنا فإن التفاوت في أدوات الوصل يرجع إلى رؤية الشاعر، وهذا ما يقودنا إلى دراسة بعض النماذج لتوضيح الدلالة المقصودة من تفاوتها.

فمن النماذج الدالة على استخدام الشاعر لآليات الوصل في الجدارية، قول درويش:

" أَيُّها الموت انتظر ! حتى أُعِدَّ
حقيبتي: فرشاةَ أسناني، وصابوني
وماكنة الحلاقةِ، والكولونيا، والثيابَ.
هل المناخُ هُنَاكَ مُعْتَدِلٌ ؟ وهل
تتبدَّلُ الأحوالُ في الأبدية البيضاء،
أم تبقى كما هِي في الخريف وفي
الشتاء ؟ وهل كتابٌ واحدٌ يكفي
لِتَسْلِيَتي مع اللاَّ وقتِ، أمْ أَحتاجُ
مكتبةً ؟ وما لُغَةُ الحديث هناك،
دارجةٌ لكُلِّ الناس أَم عربيّةٌ
فُصْحى/.. "[2]

نلحظ من خلال المقطوعة السابقة نوعين من آليات الوصل الإضافي، هما: (الواو) وقد وردت ثماني مرات، في حين تكررت (أم) ثلاث مرات، وقد حققا درجة من الاتساق في النص، لذا نراه يخاطب الموت بلطف وكأنه صديق حميم له يريدان السفر معاً، فيدخل أداة الوصل (الواو) كي يعد حقيبته للسفر فيجمع فيها (فرشاة أسنانه، وصابونته، وماكنة حلاقته)، ويبدو أن استخدام أداة الوصل (الواو) قد أسهمت في جمع النص وتماسكه، وأما أداة الوصل(أم) فقد جاءت هنا للتخيير بين عنصرين مختلفين فهو يريد أن يسأل عن أحوال المناخ (في الأبدية البيضاء)، هل

([1])الرواشدة، في الأفق الأدونيسي، ص37.

([2])درويش، جدارية محمود درويش، ص50.

هي معتدلة أم تتبدل ؟وكذلك يسأل عن الكتب التي يحتاجها هل كتاب واحدٌ يكفي أم يحتاج إلى مكتبة؟ ويسأل عن لغة الحديث هل هي لغة واحدة لكل الناس أم اللغة العربية؟ نلتمس من هذه التساؤلات أن درويش أراد أن يجهز نفسه للرحلة رحلة الموت الأبدية، إذ يقول في إحدى حواراته: "الموت هو الهاجس الذي أكتبه اليوم، لكنه هاجس لا يخيفني أنه هاجس مفتوح على قلق الشعر، واللغة كفيله بفتح كهوف هذا الهاجس على مداها "[1].

لا شك أن أدوات الوصل قد كشفت عن موقف الشاعر من الموت، وها هي تكشف الذكريات المؤلمة التي عاشها الشاعر في طفولته، يقول:

" كُلَّما يَمَّمْتُ وجهي شَطْرَ أُولى

الأغنيات رأيتُ آثارَ القطاة على

الكلام. ولم أَكن ولداً سعيداً

كي أَقولَ: الأمس أَجملُ دائماً.

لكنَّ للذكرى يَدَيْنِ خفيفتين تُهَيِّجانِ

الأرضَ بالحُمَّى. وللذكرى روائحُ زهرةٍ

ليليَّةٍ تبكي وتُوقظُ في دَمِ المنفيِّ..." [2]

وردت في المقطوعة السابقة أدوات وصل متنوعة وهي(الواو)، و(كي)، و(لكن)، وهذه الأدوات عملت على تماسك المقطوعة، فالواو مثلا في آخر المقطوعة ربطت أحاسيس تجربة عاشها الشاعر، وهي تجربة الطفولة، وما فيها من آلام فراق الوطن، واغتصاب الأرض، والنفي خارج الوطن،وتأتي (كي) لتعيد الأمل للشاعر أمل الحلم بالأمس الجميل، والعشق للوطن والأرض، التي تفوح منها رائحة الأزهار أما ما بعد (لكن)فتدل على الأيدي الخفية التي دمرت الوطن،وسلبت الهوية والذكرى الجميلة، وحرمت أبناء فلسطين من العيش بسلام في وطنهم.

([1])حوار مع درويش بعنوان: الموت هاجس مفتوح على قلق الشعر، جريدة الرأي العدد 11011، 2009م.

([2])درويش، جدارية محمود درويش، ص79.

ويبرز الوصل الزمني الذي عمل على اتساق النص في عدد من المواضع وأدى إلى ربط أجزاء النص، ويظهر ذلك من خلال إحدى النماذج، إذ يقول:

" أعينوني على جَلَدي. وأَسمع صَرْخَةَ
الحَجَر الأسيرةَ: حَرِّروا جسدي. وأُبصرُ
في الكمنجة هجرةَ الأشواق من بَلَدٍ
تُرَابيّ إلى بَلَدٍ سماويّ. وأَقبضُ في
يد الأُنثى على أَبَدِي الأليفِ: خُلقتُ
ثم عَشِقْتُ، ثم زهقت، ثم أَفقتُ
في عُشْبٍ على قبري يدلُّ عليَّ من
حينٍ إلى حينٍ..." [(1)].

يقف الشاعر في المقطوعة السابقة أمام الموت، ليعيش حالة من الصراع ضده، لذا عمد إلى استخدام أداة الوصل (ثم)، ثلاث مرات، ليربط بين مراحل حياة عاشها وهي (خلقت ثم عشقت ثم زهقت ثم أفقت)، هذه المراحل تمثل الطفولة المحرومة التي عاشها غريبا عن وطنه عندما "كان الأطفال الآخرون يرتدون الثياب الجديدة، ويتحدثون عن طعام العيد، وكنت تقف مع أبيك في طابور الشحاذين لتحصل على حصتك من طعام ولباس لا تعرف مصدره "[(2)]. وأما مرحلة الانكفاء على الذات فهي عندما أحس درويش بالخذلان، بسبب ضياع القضية الفلسطينية، وأما المرحلة الأخيرة فهي مرحلة الحلم بالموت الذي شكل حالة من المعاناة،أحس الشاعر خلالها بدنو الأجل، لذلك جسّد الموت في خياله الشعري من أجل الحياة، معتقدا أن الشعر لا يموت بل يبقى مسطرا حتى بعد موت الشاعر، فيشكل حياة جديدة له بعد الموت.

وهكذا نرى من خلال النماذج السابقة أن أدوات الوصل قد كان لها حضور في ترابط النص واتساقه، على الرغم من تفاوتها وتناثرها في نص الجدارية،

([1])درويش، جدارية محمود درويش، ص56-57.

([2])درويش، محمود،(2007م) يوميات الحزن العادي،ط4، مكتبة رياض الريس، بيروت ص35.

واختصارها في بعض النصوص، وعليه فإن النص قد فقد جزءا من اتساقه، ولا بد هنا من آليات أخرى قد تنهض بالنص،وتزيد من التحامه وتوحد بنيته الكلية ولا يتأتى ذلك إلا من خلال انسجام النص.

5.2 **الاتساق المعجمي**:

يعدُّ الاتساق المعجمي مظهراً من مظاهر الاتساق النصي، ويقوم بدور فعال في النص الشعري، فهو يعمل على ترابط النص وتماسكه، ويعرِّف محمد مفتاح المعجم على أنه "قائمة من الكلمات المنعزلة التي تتردد بنسب مختلفة أثناء نص معين، وكلما ترددت بعض الكلمات بنفسها، أو بمرادفها، أو بتركيب يؤدي معناها كونت حقلاً، أو حقولاً دلالية "[1].

إن الحقول الدلالية داخل سياق النص تترابط من خلال العناصر المعجمية للنص، و هذا ما يذهب إليه (هاليداي ورقية حسن) في حديثهما عن العلاقات المعجمية بين الكلمات "فكل عنصر معجمي يمكن أن يؤسس علاقة اتساق، لكن العنصر في ذاته لا يحمل أية إشارة عما إذا كان مشتغلاً اتساقياً أم لا، إن الاتساق يمكن أن يتأسس فقط بالإحالة إلى النص...، فورود العنصر في سياق العناصر المتعالقة هو الذي يهيئ، الاتساق ويعطي للمقطع صفة النص "[2].

ومن هنا نلحظ أن الاتساق المعجمي يقوم بدور فعال في بناء النص على المستويين التركيبي والدلالي، وهذا ما يدعو إلى القول إن المعجم"هو لحمة أي نص كان، ويحتل مكاناً مركزياً في أي خطاب، ولذلك اهتمت به الدراسات اللغوية قديماً وحديثاً، وجعلته مركز الدراسات التركيبية والدلالية "[3]. ويمكننا دراسة الاتساق المعجمي من خلال نوعين هما: التكرار والتضام.

([1])مفتاح، محمد، (1992م)، تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التناص)،ط3،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء، ص58.

([2])خطابي، لسانيات النص، ص238.

([3])مفتاح، تحليل الخطاب،ص61

1.5.2 التكرار

اهتمت الدراسات النقدية الحديثة بإسلوب التكرار، بوصفه ظاهرة أسلوبية تسهم في بناء الخطاب الشعري، ويعني التكرار "إعادة عنصرٍ معجمي، أو ورود مرادف له أو شبه مرادف أو عنصراً مطلقاً أو اسماً عاماً"[1]. وتأتي أهمية التكرار أنه يؤدي "دورا تعبيريا واضحا، فتكرار لفظة ما، أو عبارة ما، يوحي بشكل أولي بسيطرة هذا العنصر المكرر وإلحاحه على فكرة الشاعر أو شعوره أو لا شعوره، ومن ثم فهو لا يفتأ ينبثق في أفق رؤياه من لحظة لأخرى "[2].

وهكذا فإن التكرار يحافظ على بنية الخطاب وترابطه، ويؤدي وظيفة إيحائية حيث يقوم الشاعر "بالمزج بينه وبين الوسائل اللغوية والإيحائية الأخرى بحيث تندمج أداتان أو أكثر تتآزران على تقوية الإيحاء المطلوب"[3].وبالتالي يسهم هذا التآزر في بنية النص وتماسكه، وتعطي تصورا للفكرة المهيمنة على الشاعر في أثناء ولادة النص، وتنمي آفاقه في مدياتها الزمانية والمكانية لدى المبدع والمتلقي معاً.

وتختلف أشكال التكرار وأساليبه ويمكن دراستها على مستويات عدة: تكرار الكلمة، وتكرار العبارة، وتكرار المقطوعة، كأنموذج في دراسة الجدارية.

1. تكرار الكلمة

وهي من أنواع التكرار البسيطة ومن أكثر أنواع التكرار شيوعا في الجدارية ويمكن تناول تكرار الكلمة من خلال أنماط عدة:تكرار الحرف، وتكرار الفعل وتكرار الاسم، ومن النماذج الدالة على تكرار الحرف، قول درويش:

"وَلِيَ السكينةُ. حَبَّةُ القمح الصغيرةُ

سوف تكفينا، أَنا وأَخي العَدُوّ،

فساعتي لم تَأْتِ بَعْدُ. ولم يَحِنْ

([1])خطابي، لسانيات النص، ص24.

([2])زايد، علي عشري، (2002م)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، ط4، مكتبة ابــن ســيناء، القاهرة، ص58.

([3])زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة،ص60.

وقتُ الحصاد. عليَّ أَن أَلِجَ الغيابَ
وأَن أُصدِّقَ أوَّلاً قلبي وأتبعَهُ إلى
قانا الجليل. وساعتي لم تأتِ بَعْدُ "[1]

يبدو لنا تكرار الحرف النفي (لم)واضحا، فقد تكرر ثلاث مرات في المقطوعة، وقد امتزج تكرار الحرف هنا مع تكرار الجملة (فساعتي لم تَأْتِ بَعْدُ) لتتداخل لغة الشاعر الذي أصبح الموت هاجسه مع رفضه له، بل إن الشاعر تعاطف مع العدو، وقرر أن يقسم معه حب القمح رمز الحياة والبقاء، "فالعدو هو أخ يمكن إن يقف معه جنباً إلى جنب،أمام خطر أكبر داهمٍ ماحقٍ، يطلب أنا المتكلم من الشيطان أن يتركه زاهدا برواية العهد القديم وأن يأخذ التاريخ وأن يصنع بالغرائز ما يريد "[2]. ويظهر ذلك وضحا من خلال قول درويش في مقطوعة سابقة للنص: " إذ قلت للشيطان لا.لا تمتحني...كما أنا زاهداً برواية العهد القديم "[3].

ويبدو أن اشتراك الأنا مع أخي العدو "أخ لأنه يشترك مع المتكلم في السلالة البشرية التي جاء منها، وعدو لأنه جاء غاصبا للأرض وللطعام "[4]. لذا فان تكرار النفي في المقطوعة هو رفض للموت، ويمثل حالة من التواصل بين عناصر النص، وخصوصا أن النفي مرتبط بالزمن، زمن الرحيل الذي تهابه النفس الإنسانية ككل ونفس محمود درويش أيضا؛ لذا فإن التكرار عبر عن رؤية الشاعر العميقة للموت فهو يريد البدء بحياة كريمة على أرضه ووطنه في حقول القمح وسهول قانا الجليل، رافضا الواقع الذي يعيشه. المتمثل في واقع المرض والقلق والخوف من الموت.
وفي نموذج آخر دال على تكرار الفعل، يقول درويش:
"من أيِّ ريح جئتِ ؟
قولي ما اسمُ جُرْحِكِ أَعرفِ

([1])درويش، جدارية محمود درويش،ص43.
([2])الأسطة، أرض القصيدة،ص70.
([3])درويش، جدارية محمود درويش، ص 42-43.
([4])النجار، مصلح،(2002م) جدارية محمود درويش، دراسة استدلالية في المضمون الــشعري، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية،مج29،عدد3،ص19

الطُرُقَ التي سنضيع فيها مَرّتيْنِ !

وكُلُّ نَبْضٍ فيكِ يُوجعُني، ويُرْجِعُني

إلى زَمَنٍ خرافيّ. ويوجعني دمي

والملحُ يوجعني ... ويوجعني الوريدُ"[1]

إن تكرار الفعل المضارع (يوجع) قد يدلنا على استمرارية مرض الأنا، وتكثيف للمعاناة التي يعيشها الشاعر معه، هذا المرض الذي أنهك جسمه وأصبح عاجزاً منهكا مليئا بالأوجاع، ويبدو كذلك أن تكرار الفعل (يوجعني) وتآزره مع ياء المتكلم من شأنه أن يوضح الحالة النفسية للشاعر، في أثناء مخاطبته للمرأة (في كل ريح تعبث امرأة بشاعرها...من أي ريحٍ جئت؟)[2]. ويبدو أن ارتباط الفعل يوجع مع (النبض، والدم، والملح، والوريد) يؤكد مدى الألم والجراح التي يعانيها الشاعر فالنبض والدم والوريد دلالات تشير إلى الحياة، ولا شك أن رؤية الشاعر في صراعه مع الموت فرضت عليه ألفاظاً معجمية يبرز من خلالها تكثيف المعنى وبروز الدلالة، ويبدو أن آلية التكرار من أهمها فهي تعمل على تآزر المعنى وتعميق الرؤيا وتصوير الألم والمعاناة التي يعيشها الشاعر.

وسنقف على أنموذج آخر دال على تكرار الكلمة، يقول درويش:

" هذا هُوَ اسمُكَ /

قالتِ امرأةٌ،

وغابتْ في مَمَرٍّ بياضها.

هذا هُوَ اسمُكَ، فأحفظ اسْمَكَ جَيِّداً !

لا تختلفْ مَعَهُ على حَرْفٍ

ولا تَعْبَأْ براياتِ القبائلِ،

كُنْ صديقاً لاسمك الأُفُقِيِّ

جَرِّبْهُ مع الأحياء والموتى"[3].

([1])درويش، جدارية محمود درويش، ص 19-20.

([2])درويش، جدارية محمود درويش، ص 17-19.

([3])درويش، جدارية محمود درويش، ص15.

إن تكرار درويش لـــــ "اسم ما لتعريف القارئ به من جهة، ولتوسيع دلالته داخل السياق من جهة أخرى. وهو بهذا المعنى يجعل منه نقطة ارتكاز يقوم في كليته عليها"[1]. وممكن أن يكرر درويش كلمة (اسم) دلالة على "الحفاظ على هويته. ومن يملك حقه في رواية تاريخ هذه البلاد، كما أن درويش ينظر إلى الاسم على أنه امتلاك للمعنى، وملء لوجوده الإنساني"[2].

ومما يشار إليه أن اهتمام درويش وتكراره لـــ (اسمك)، إنما ليعبر عن تجربته الذاتية التي يعيشها، فالمرأة تخاطب الشاعر وتشير إلى اسمه وكأنه لا يعرفه، فنجد هذا التكرار تآزر مع تكرار آخر ملتصق به وهو ضمير (الكاف)، فالضمير هنا يشكل رافداً للاسم ويشاركه الدلالة نفسها، فبعد غياب المرأة في أفق البياض نجد درويشاً يستدرك ويردد ما قالته المرأة (هذا هو اسمك) ليؤكد على قيمة الاسم فهو يمثل هوية محمود درويش وارتباطه به، وهو الهاجس الأكبر لمحمود درويش ليرتبط مع اسمه في نهاية الجدارية، وهو من خمسة أحرف (أفقية التكوين) لتعبر عن حروف اسمه معان عدة منها معاني العشق والحب والوعد....

يمثل تكرار درويش بعض الأسماء في الجدارية نقطة مضيئة يرتكز عليها في التعبير عن رؤاه، وستعمد الدراسة في الجدول والرسم البياني التاليين في إحصاء تكرار بعض الأسماء التي تشكل أهمية في رسم الدلالة، ولما تقوم به من دور في بناء النص واتساقه، ولابد من الإشارة هنا أن الباحث قد اعتمد على (معجم الموتيفات المركزية في شعر محمود درويش) [3] لتوضيح دلالة بعض الأسماء كما هو مبين في الجدول الآتي:

([1])عاشور، فهد ناصر، (2004م)، التكرار في شعر درويش، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ص61.

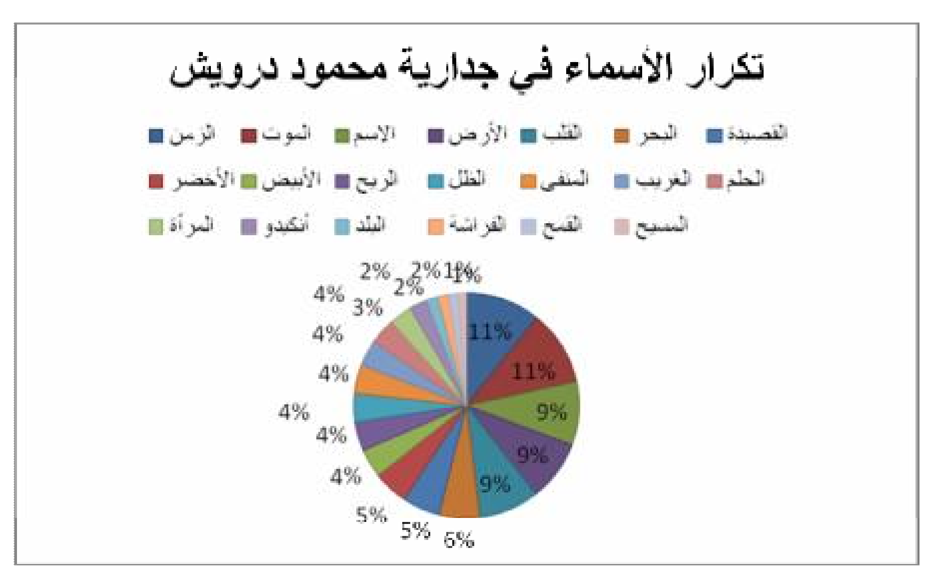
([2])حمزة، معجم الموتيفات المركزية،ص289.

([3])حمزة، حسين،معجم الموتفيات المركزية في شعر محمود درويش، انظر الفهرس.

الجدول رقم: (5)

تكرار الأسماء في جدارية محمود درويش

الكلمة	عدد التكرارات	دلالة الكلمة
الموت	26	يرتبط بالشهيد والمنفى
الزمن	26	وجود الذات
الاسم	22	هوية الشاعر
الأرض	21	الأم والحياة والبلد
القلب	21	الحياة والتجدد
البحر	14	الاتساع والرحيل
القصيدة	13	الملاذ والحلم والحياة
الأخضر	12	الحياة والتجدد والبعث
الأبيض	10	النقاء والطهارة والكرم
الريح	10	الحرية والحياة والموت
الظل	10	مرآة الذات
المنفى	10	اغتراب الذات
الغريب	9	الغربة والمنفى والسفر
الحلم	9	إرادة الحياة ومواجهة الموت
المرأة	8	الحياة والعاطفة
أنكيدو	6	الباحث عن سر الخلود
البلد	4	الأرض والحنين
الفراشة	4	الخصوبة
القمح	3	الحياة و الوطن
المسيح	3	التضحية والفداء



الرسم البياني رقم: (5)

تكرار الأسماء في جدارية محمود درويش

تعد الأسماء المكررة في الجدول السابق من أهم الرموز التي ترتكز عليها تجربة محمود درويش في الجدارية، وإذا أمعنا النظر في الكلمات المكررة اتضح لنا أن (الموت والزمن والاسم)، أكثر الأسماء تكراراً يليها القلب والأرض، ثم البحر، ويأتي بعدها سائر الأسماء كما هو واضح في الجدول والرسم البياني السابقين.

ويبدو أن تكرار مثل هذه الأسماء يمثل رؤية لاحتشاد المعاني المعجمية المؤثرة في تجربة درويش، على الرغم من التفاوت في تكرارها من عنصر إلى آخر، ويأتي تكرار (الموت) واحتشاده في الجدارية ليرتبط بنهاية الذات الإنسانية بشكل عام وذات درويش بشكل خاص؛ لأنها عانت الموت ويتضح ذلك ليس على مستوى الجدارية فحسب، وإنما في سائر أعماله الشعرية، فقد ذهب حسين حمزة إلى إن "الموت هو أكثر الموتيفات تكرارا في شعر درويش على الإطلاق "[1].

ويلي الموت تكرار كلمة (الزمن)، والزمن مهم بالنسبة لدرويش، فهو يمثل وجود الذات وبقاءها والتنقل من حيز الوجود إلى عالم الحلم، ثم يأتي تكرار الأنا المتمثل في لفظ (الاسم)، وهو يمثل إيحاء بأهمية الذات الفردية للشاعر،أما القلب

([1])حمزة، معجم الموتيفات المركزية،ص484.

فيمثل حالة الصرع بين الشاعر والموت، فالقلب هو منبع الحياة، وبتوقفه تتوقف حياة درويش، لذا نرى وقوعه بعد (الاسم)في عدد التكرارات.

ويبدو أن هذا الاحتشاد في تكرار(الموت)يدل على أن ذات درويش مسكونة بهاجس الموت، ودليل ذلك الحوار الطويل الذي أجراه درويش مع الموت إذ يقول:

" **أَيُّها الموتُ انتظرني خارج الأرض،**

انتظرني في بلادِكَ، ريثما أُنهي

حديثاً عابراً مَعَ ما تبقَّى من حياتي

قرب خيمتكَ،

....

وأَقول: شكراً للحياة !

ولم أكن حَيّاً ولا مَيْتاً

ووحدك، كنتَ وحدك، يا وحيدُ !" [1].

ويمكن القول إن ظاهرة تكرار الرموز في الجدارية جاءت متعاضدة، لتؤدي كلها مجتمعة دوراً في بناء النص الكلي للجدارية، وبالتالي يؤدي هذا التآزر بين الأسماء إلى اتساق النص وترابطه.

2. **تكرار العبارة**

يمكن تقسيم تكرار العبارة إلى ثلاثة أقسام: التكرار الهندسي، والتكرار الشعوري، وتكرار اللازمة. والتكرار الهندسي هو التكرار القائم على الشكل الخارجي للنص الشعري، فالشاعر يكرر عبارة تخضع لنوع من الهندسة اللفظية الدقيقة بشكل منتظم في القصيدة، أما التكرار الشعوري فهو الورود العشوائي لعبارة ما خلال القصيدة، ولهذا النوع دورٌ مهمٌ في تحقيق تماسك النصوص؛ نظراً لإحالته

([1])درويش، جدارية محمود درويش، ص49-64.

على معطى سابق بصورة غير متوقعة، ويأتي أخيرا تكرار اللازمة وهو تكرار عبارة في بداية كل مقطع من القصيدة ونهايته [1].

ومن أمثلة التكرار الهندسي في جدارية درويش:

" أَما أَنا - وقد امتلأتُ

بكُلِّ أَسباب الرحيل -

فلستُ لي.

أَنا لَستُ لي

أَنا لَستُ لي ..."[2].

نلحظ في المقطوعة السابقة التكرار المتمثل في عبارة (لست لي)، التي تمثل المعاناة الوجودية التي يعيشها درويش، فحديث الموت الذي صاغه درويش في جداريته عبر عن انكسار ذاته حينما آمن في نهاية جداريته بحقيقة الموت (أما أنا وقد امتلأت بكل أسباب الرحيل)، وقد أعد نفسه لتواجه مصيرها الإنساني، معتقدا أن الشعر لا يموت وأن اسم درويش سيبقى منقوشا في جداريته، لتعيش الذكرى بين صفحات النصوص؛ مدركا أن لكل شيء نهايته، فلا بد أن يُسَلِّم الإنسانُ بالقدر، وقدر كل إنسان الموت.

أما التكرار الشعوري وهو من أكثر أنواع تكرار العبارة وروداً في الجدارية ولعل ما يميزه أن العبارة تتكرر داخل القصيدة بشكل عشوائي غير منتظم، ومثال ذلك تكرار العبارة:

"سأصير يوماً ما أريد"[3]

فقد تكررت العبارة أربع مرات في الجدارية بشكل عشوائي،لتعبر عن قوة الإرادة وما تطمح له ذات الشاعر من التحرر والبقاء، لذا نرى الشاعر قد وضح

([1])زروقي، عبد القادر علي،(2011م)، أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا) لمحمود درويش (مقاربة اسلوبية)،رسالة ماجستير،جامعة الحاج لخضر باتنه، ص67-64.

([2])درويش، جدارية محمود درويش، ص104-105.

([3])درويش، جدارية محمود درويش، ص 15،14،13،12.

الإرادة بقوله: "سأصير يوما فكره،... طائرا،...شاعرا،.... كرمة"[1]، لتقدم لنا هذه الصورة "مدى الإلحاح الذي مارسته على نفسية الشاعر، وذاكرته المبدعة، فهي اختزال للحلم الإنساني المستحيل والعصي على التحقق في الحياة التي جربها الشاعر "[2]. التي تحمل في عوالمها أفق الرؤيا الوجودية للشاعر.

ويأتي النوع الأخير من تكرار العبارة وهو تكرار اللازمة، ومثال ذلك قول درويش:

" كأني لا كأني .../

كلما أَصغيتُ للقلب امتلأتُ

بما يقول الغَيْبُ، وارتفعتْ بِيَ

الأشجارُ. من حُلْم إلى حُلْمٍ

أَطيرُ وليس لي هَدَفٌ أَخيرٌ.

كُنْتُ أُولَدُ منذ آلاف السنين

الشاعريَّةِ في ظلامٍ أَبيض الكتّان

لم أَعرف تماماً مَنْ أَنا فينا ومن

حُلْمي. أَنا حُلْمي

كأني لا كأني ..."[3]

ظهر تكرار اللازمة في قوله (كأني لا كأني) في بداية المقطع وفي نهايته، وقد بدا توتر (الأنا) ما بين الوجود واللاوجود تائهة في فضاءات الحلم، واضطراب الذات، ويبدو أن هذا الاضطراب شكل نوعاً من المفارقة الشعرية، التي توحي بضياع الذات ما بين الواقع والخيال، فالأنا في الجدارية "متعددة ومنقسمة على ذاتها وقد تجسد ذلك نصياً في تعدد (الأنوات) المنشقة عن الذات، فهي تحب وتكره، تفرح وتحزن، تقترب وتبتعد، وتقبل وترفض، تتكفئ على نفسها تارة وتنفتح على الجماعة

([1])درويش، جدارية محمود درويش، ص 12-14.

([2])الغرافي، مصطفى، خطاب الموت في جدارية محمود درويش، رثاء استباقي لذات حدقت في الموت طويلا، جريدة الحوار المتمدن، العدد3931، 2012/12/4

([3])درويش، جدارية محمود درويش، ص 70-71.

تارات "[1]. كل هذه المتناقضات شكلت رؤية من الانفعالات المتصارعة في أفق النص، التي تدل على تنقل الذات ما بين الحلم والواقع.

3. تكرار المقطوعة

يعد تكرار المقطع من أساليب التكرار التي "تحتاج إلى وعي كبير من الشاعر بطبيعة كونه تكرارً طويلاً يمتد إلى مقطع كامل، وأحسن سبيل إلى نجاحه، أن يعمد الشاعر إلى تغيير طفيف على المقطع المكرر "[2]. وأن يكون ذلك التغيير واعيا، يضيف إلى الفكرة فكرة جديدة لم ترد من قبل.

ويظهر لنا عند تأمل النص أن درويشاً لم يكرر سوى مقطع واحد في جداريته، إذ يقول:

" مثلما سار المسيحُ علــى البُحَيْــرَةِ، سرتُ في رؤيايَ. لكنِّــي نزلــتُ عــن الــصليب لأَننـــي أَخـــشى العُلُـــوَّ،ولا أُبَـــشِّرُ بالقيامـــةِ. لـــم أُغيِّـــرْ غَيْـــرَ إيقاعي لأَسمَعَ صوتَ قلبـــي واضـــحاً. للملحميِّين النَّسُورُ ولـــي أَنـــا: طـــوقُ الحمامةِ، نجمةٌ مهجورةٌ فوق السطوح، وشارعٌ مُتَعرِّجُ يُفْــضي إلـــى مينـــاءِ عكـــا - لـــيس أكثـــرَ أَو أَقـــلَّ -"[3]

" ومثلما سار المسيحُ على البحيرة ... سرتُ في رؤيايَ. لكنِّــي نزلــتُ عــن الــصليب لأنني أَخـــشى العُلُـــوَّ ولا أُبشِّرُ بالقيامة. لم أُغيِّر غيــرَ إيقـــاعي لأَســـمع صـــوتَ قلبـــي واضـــحاً ... للملحميِّين النُسُورُ ولـــي أَنـــا طَـــوْقُ الحمامة، نَجْمَةٌ مهجورةٌ فوق السطوح، وشارعٌ يُفضي إلـــى الميـــناء ... /"[4]

لقد كرر درويش المقطوعة السابقة مرة واحدة مع تغيير بسيط في آخره، فحذف درويش في المقطع الثاني (مُتَعرِّجُ، وعكا) ليصبح التكرار الثاني منتهيا بعلامة

([1])الغرافي، مصطفى، خطاب الموت في جدارية محمود درويش، رثاء استباقي لذات حدقت في الموت طويلا، جريدة الحوار المتمدن، العدد3931، 2012/12/4

([2])الملائكة، نازك، (1967)، قضايا الشعر المعاصر،ط3، مكتبة النهضة، بغداد ص 263.

([3])درويش، جدارية محمود درويش، ص92.

([4])درويش، جدارية محمود درويش، ص100-101.

الحذف (....)، ويبدو أن هذا الحذف يعدُّ تحولا في رؤية درويش فقد عقد مقارنة بين تجربته وتجربة المسيح، لكن تجربة درويش مختلفة فذات درويش"تختار النزول عن الصليب والانشغال بإيقاع القلب لأنها غير راغبة في موت تجهل كنهه "[1]. فدرويش في خطابه الشعري إذ يلمح بتحول الذات، من الذات الجماعية إلى الذات الفردية ويأتي ذلك من خلال القول "لقد تعب الشاعر من الصلب وأنهكه الموت الجماعي وقد حان الوقت لكي يلتفت إلى شؤون ذات "[2]. ويبدو إن مثل هذه الراوية الناتجة عن الانكسار والتحول الذي حل بالقضية الفلسطينية بعد معاهدات السلام العربية مما دمرت آمال الشعب الفلسطيني في عودتهم إلى وطنهم، ولعل درويشاً هو أحد هؤلاء.

2.5.2 التضام

يعد التضام إحدى أدوات الاتساق المعجمي، ويقصد به "توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظرا لارتباطهما بحكم هذه العلاقة أو تلك "[3]. ويذهب (هاليداي ورقيه حسن) إلى أن العلاقة التي تحكم الأزواج في الخطاب هي علاقة تعارض كما هو الأمر في أزواج الكلمات: ولد/ بنت، جلس/ وقف، أحب /كره، الجنوب/ الشمال، إضافة إلى علاقة التعارض هناك علاقات أخرى مثل:(الكل - الجزء)، أو (الجزء –الجزء)، أو عناصر من نفس القسم العام مثل:(كرسي، طاولة) أو (المحاولة، النجاح)، (المرض الطبيب)،....على إن إرجاع هذه الأزواج إلى علاقة واضحة تحكمها ليس أمرا هيناً[4].

ويؤدي التضام دوراً اتساقياً في النص من خلال مجموعة من الكلمات ذات الدلالة الإيحائية، التي تعمل من خلال العلاقات المعجمية المشكلة للنص الشعري

([1])المساوي، عبد السلام،(2007م) الموت من منظور الذات،قراءة جداريه محمود درويش،عالم الفكر، عدد4، مجلد 55،ابريل،ص120.

([2])المساوي، الموت من منظور الذات،قراءة جداريه محمود درويش،ص115.

([3])خطابي، لسانيات النص، ص25.

([4])خطابي، لسانيات النص ، ص25.

على ترابط النص،وهذا يتفق مع ما ذهب إليه (فيرث)حين قال: " إننا نعرف الكلمة بالمجموعة التي تلازمها "[1].حيث أن "اللغة نظام من العلاقات التي ليس للأجزاء خارجها أية هوية مستقلة، وعلى نحو تصبح معه عناصر البنية بمثابة نقاط التقاء وظيفية لشبكة من العلاقات النسقية الآنية "[2].

ويمكن القول إن الحصر الدقيق للتضام من خلال العلاقات القائمة بين الكلمات داخل النص هو أمر صعب يحتاج إلى دراسة شاملة ومدققة في النص الشعري[3]، وهو ما يؤسس إلى أن "ورود العنصر في سياق العناصر المتعالقة هو الذي يهيئ الاتساق ويعطي للمقطع صفة النص "[4].

ويمكن أن يشكل حضور التضام في سياق النص رؤية يوظفها الشاعر تؤطر التعالق بين الكلمات داخل النص، وتؤدي إلى اتساقه وتماسكه،وسندرس بعض النماذج من نصوص الجدارية التي تجسد علاقات التضام، مثل علاقة التعارض التي برزت بشكل واضح في النص، إذ يقول درويش:

" خضراءُ، أَرضُ قصيدتي خضراءُ، عاليةٌ ...
خضراءُ، أكتبُها على نَثْرِ السنابل في
كتاب الحقلِ، قَوَّسَها امتلاءٌ شاحبٌ
فيها وفيَّ. وكُلَّما صادَقْتُ أَو
آخَيْتُ سُنْبُلةً تَعَلَّمْتُ البقاءَ من
الفَنَاء وضدَّه: ((أَنا حَبَّةُ القمح
التي ماتت لكي تَخْضَرَّ ثانيةً. وفي

([1])ف.ر. بالمر،(1995م)، علم الدلالة أطار جديد،ترجمة صبري ابراهيم السيد،د.ط، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية، ص145

([2])إديث كريزويل،(1993م) آفاق العصر،عصر البنيوية،ت جابر عصفور،ط1،دار سعاد الصباح،الكويت،ص406.

([3])خطابي، لسانيات النص، ص238.

([4])خطابي، لسانيات النص،ص238.

موتي حياةٌ ما ...)).."[1]

تربط المقطوعة الشعرية علاقة الموت والحياة،من خلال علاقة التعارض المبنية على التضاد بين (البقاء) و(الفناء)، (ماتت) و(تَخْضَرَّ)، (موتي) و(حياة) وإذا كان درويش قد مرّ بتجربة المرض التي أحس بالموت من خلالها فإنه يصرُّ على فكرة الخلود والبقاء، من خلال استحضار أسطورة تموز التي رمز لها بحبة القمح "ويبنى درويش هنا أسطورته الشخصية التي أراد لها أن تكون عنوانا لموته الخاص، هو يجد في موته حياة ما كامنة كما يجد ثنائية الغناء والانبعاث إلى الحياة في حبة القمح "[2]. التي تنمو في فصل الربيع، وتصبح خضراء مليئة بالحياة مرة أخرى بعد موتها، وهي تعبير عن أنا الشاعر الذي يرى في موته حياة ما مرتبطة بـــ(خضراء أرض قصيدتي خضراء)،وهذا ما حاولت علاقة التضام إبرازه من خلال العلاقة القائمة على التعارض بين الحياة والموت.

وفي أنموذج آخر تتعالق فيه علاقات التضام القائمة على التعارض وارتباط الجزء بالكل لتتضافر معاً في صياغة الخطاب، يقول درويش:

" **وأَنا الغريب بكُلِّ ما أُوتيتُ من**
لُغَتي. ولو أخضعتُ عاطفتي بحرف
الضاد، تخضعني بحرف الياء عاطفتي،
وللكلمات وَهيَ بعيدةٌ أَرضٌ تُجاوِرُ
كوكباً أَعلى. وللكلمات وَهيَ قريبةٌ
منفى. ولا يكفي الكتابُ لكي أَقول:
وجدتُ نفسي حاضراً مِلْءَ الغياب"[3].

يبدو احتشاد التضام واضحاً من خلال التنافر ما بين الكلمات: بعيدة/قريبة حاضراً/ الغياب، وعلاقة الجزء بالكل: لغتي/ حرف الضاد، حرف الياء، الكلمات

([1])درويش، جدارية محمود درويش، ص 68.

([2])الجبر، خالد، (2012م)، رمز العنقاء في شعر درويش، مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب، مجلد 9، العدد2، ص1158.

([3])درويش، جدارية محمود درويش، ص22-23.

إضافة إلى شعور الشاعر بالغربة والبعد، كلها تحدث فواصل مهمة في جدارية درويش، لذلك يحاول الشاعر أن يعبر عن الغربة من خلال اللغة الشعرية، وهو يدرك أنه لن يتجاوز الواقع إلا من خلال اللغة،التي كررها في الجدارية إحدى عشرة مرة "ولعل طول ملازمته لحرفة الأدب، وتحديداً الشعر، وتطويره ذاته تطويراً لافتاً جعله أسير اللغة، حيث أخذت هذه حيزاً في نصوصه الشعرية"[1]. لإيمانه بأن اللغة تعبير عن ذاته وشعوره بالغربة، فذات الشاعر غارقة في غربتها، فلابد إذن من اللغة لكي تحرر ذاته من أسرها، وينطلق نحو عالم الذاتية الحرّ الذي يبحث عنه درويش.

6.2 التوازي

يشكل التوازي موقعا مهما في الدراسات اللسانية الحديثة،لما له من أهمية في تماسك النصوص وترابطها، ويعرفه (رومان ياكبسون) بأنه "عبارة عن تأليف ثنائي يقوم على التماثل الذي لا يعني التطابق "[2]. ويذهب محمد مفتاح إلى أن التوازي يعني "التشابه الذي هو عبارة عن تكرار بنيوي في بيت شعري أو في مجموعة أبيات شعرية "[3].

وتأتي أهمية التوازي في أنه يقدم "دعما ثمينا للتحليل اللساني للغة ذلك :أنه يعين بدقة ما هي المقولات النحوية وما هي مكونات البنيات التركيبية التي يمكن إدراكها بوصفها تماثلات في نظر جماعة لغوية ما وبهذا تصبح وحدات متوازية "[4].

ويعدُّ التوازي من المظاهر الأساسية التي تسهم في اتساق الخطاب الشعري؛ من خلال استمرار البنية الشكلية في سطور عدة، وهذا يمنح فرصة لتنامي النص،

([1])الأسطة، أرض القصيدة، ص152.

([2])رومان ياكبسون،(1988م)، قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولي ومبارك حنـــون، ط1، دار توبقال، المغرب، ص103.

([3])مفتاح، التشابه والاختلاف،ص97.

([4])رومان ياكبسون، قضايا الشعرية،ص109.

وذلك بإضافته عناصر جديدة عليه[1].وندرك هنا أهمية التوازي في النص الشعري، الذي يساهم في اتساق النص وتماسكه، ونموه تركيبا ودلاليا.

ومن هنا يمكن تقسيم التوازي إلى أقسام عدة، من مثل: توازي الترادف، وتوازي التراكم، وتوازي التلاشي، ويقصد بتوازي الترادف: أن يقوم السطر الثاني بتقوية الفكرة في السطر الأول عن طريق التكرار، ويمكن أن تتسع الدائرة لتشمل السطر الثالث. أما توازي التراكم فهو:التوازي الذي تأتي فيه الأسطر الشعرية بزيادة على السطر الشعري الذي تتوازى معه. ويأتي توازى التلاشي ليكون السطر الثاني أقل من السطر الأول من ناحية التركيب، أي تأخذ الأسطر بالتناقص كلما ابتعدنا عن السطر الأول[2].

ومن الأمثلة الدالة على توازي الترادف قول درويش:

"رأيتُ طبيبي الفرنسيَّ

يفتح زنزانتي

ويضربني بالعصا

يُعَاونُهُ اثنانِ من شُرْطة الضاحيةْ"[3].

يبدو لنا من الأسطر الشعرية أن عبارة (رأيت طبيبي الفرنسي)، هي بؤرة النص، التي عبرت عن حال الشاعر بعد إعطائه (إبرة المخدر)، ليدخل بعدها إلى عالم الحلم فيرى طبيبه الفرنسي وهذا أمر طبيعي، ولكن المفاجأة في الأسطر اللاحقة تعكس توقع القارئ، فمن المتوقع أن يقوم الطبيب بمعالجة الشاعر أو فحصه، ولكنه فعل عكس ذلك فهو (يفتح زنزانتي، يضربني بالعصا، يعاونه اثنان من شرطة الضاحية)وقد أطلق رومان ياكسبون هذه الظاهرة "التوقع الخائب أو الانتظار المحبط"[4].

([1])خطابي، لسانيات النص،ص230.

([2])صالح، غانم، (2011م)التوازي في قصيدة محمود درويش (عاشق من فلسطين)،مجلة ابحاث كلية التربية الأساسية.مجلد11،ص364-368.

([3])درويش، جدارية محمود درويش، ص29.

([4])رومان ياكسبون، قضايا الشعرية،ص83.

ويوضح درويش في إحدى حواراته ما أصابه بعد العملية الجراحية بقوله: "صرت أحس بهلوسات هذايانات، كنت مقتنعا بأنه لا يوجد مستشفى،وبأنني موجود في قبو سجن، وبأن سجانيَّ يعذبونني كل يوم"[1]. ومن هنا فإن رؤية الشاعر للسجن تعبر عن عوالم قاسية، ومشاهدة عجيبة رآها بعدما أفاق من تأثير المخدر، وقد قام درويش بتوظيفها في الجدارية، لأنه شعر بأنها ذكرى ومشاهد عاشها.

ومن النماذج الدالة على توازي التراكم قول درويش:

" **الأرضُ عيدُ الخاسرين [ونحن منهُمْ]**

....

أَنتِ حقيقتي، وأَنا سؤالُكِ

لم نَرِثْ شيئاً سوى اسْمَيْنَا

وأَنتِ حديقتي، وأَنا ظلالُكِ." [2]

عند التأمل في الأسطر الشعرية المتقدمة نجد أن السطر الرابع جاء بزيادة حرف العطف على السطر الشعري الثاني، فعلى المستويين النحويين يتكون كل سطر من جملتين اسميتين معطوفتين: (مبتدأ/ خبر) و(حرف عطف/ مبتدأ/ خبر)،إذ يتوازى هذا السطر بشكل تراكمي مع السطر الرابع الذي يتكون من (واو العطف/ مبتدأ/ خبر)و(واو العطف /مبتدأ/خبر)، وكما هو واضح هنالك تشابه في المبتدأ مع اختلاف في الخبر لكل تركيب، مع اختلاف بزيادة واو العطف في بداية السطر الثالث ويمكن أن ينسجم مثل هذا التوازي مع تعلق الشاعر بالأرض الفلسطينية.

وفي نموذج آخر يظهر توازي التراكم مع تكرار اسم الإشارة ليسهما معا في ترابط النص والدلالة، يقول درويش:

" **هذا البحرُ لي**

هذا الهواءُ الرَّطْبُ لي

واسمي -

وإن أخطأتُ لفظ اسمي على التابوت -

([1])حوار مع محمود درويش،جيزيل خوري،ص14.

([2])درويش، جدارية محمود درويش، ص 39.

لي." [1]

شكل اسم الإشارة (هذا) مرتكزا تراكمت عليه بقيه الأسطر الشعرية،فعلى المستوى النحوي نجد أن السطر الأول يتكون من (المبتدأ/البدل/الخبر/شبه الجملة)، ثم يأتي السطر الثاني بزيادة النعت(الرطب)،وقد جاء تكرار اسم الإشارة (هذا) والخبر ليغنيا الدلالة، فدرويش يحاول أن يجد ذاته وهويته الضائعة بين الحلم والواقع، لذلك يحاول أن يمتلك كل مسببات الحياة (البحر،الهواء...)، وكذلك الاسم وهو يؤكد مقصدية الشاعر الذي يتمسك جيداً بتخليد اسمه حتى على التابوت.

وأما النوع الأخير فهو توازي التلاشي،ويكون على عكس التراكم، وفيه يكون السطر الثاني أقل من السطر الأول، فتأخذ الأسطر الشعرية بالتناقص كلما ابتعدنا عن السطر الأول، ومثال ذلك قول درويش:

"نسيتُ وظيفةَ قلبي

وبستانَ حوَّاءَ في أَوَّل الأبديَّةْ

نسيتُ وظيفةَ عضوي الصغير

نسيتُ التنفُّسَ من رئتيّ.

نسيتُ الكلام"[2].

شكلت عبارة (نسيت)مرتكزا أساسيا في المقطع السابق،ففي التركيب الأول نلحظ السطر الأول ومعطوفا عليه السطر الثاني يشكلان دلالة واحده (فعل /فاعل/ مفعول به/ واو العطف /الجملة المعطوفة)، ليأتي السطر الثالث المكون من (فعل/ فاعل/ مفعول به/ مضاف/ نعت)، ولم يتبع بجملة معطوفة، ويستمر التلاشي في السطر الرابع المكون من (فعل +فاعل +مفعول به +جار ومجرور)،والسطر الخامس المكون من (فعل +فاعل +مفعول به)، و يمكن أن يدل مثل هذه التلاشي على حالة من نسيان الذات والحبيبة والتنفس وفقدان اللغة، يقول درويش "إني دخلت

([1])درويش، جدارية محمود درويش، ص 104.

([2])درويش، جدارية محمود درويش، ص 66.

في خوف عميق من أنني نسيت اللغة، كنت دائما أكتب لأصحابي أنني فقدت لغتي، كنت عاجزا عن النطق بسبب شيء موضوع في فمي للتنفس "[1].

ومن هنا نجد أن التوازي قد كان له دور في بناء النص وتماسكه، ونجد ذلك من خلال توظيف الشاعر لأقسام عدة من التوازي في نص الجدارية، فقد أبرز الشاعر حالة من الصراع والقلق ضد هاجس الموت الذي سيطر عليه بعد إجرائه العملية الجراحية في فرنسا، وقد كانت آلية التوازي حاضرة لتعبر عن الحالة الشعورية التي كان الشاعر يحس فيها بضياع الأنا والذات.

7.2 المفارقة

تعدُّ المفارقة من آليات تحليل الخطاب الشعري، لأنها "تكنيك فني يستخدمه الشاعر المعاصر لإبراز التناقض بين طرفين متقابلين بينهما نوع من التناقض "[2]. وتكمن أهمية المفارقة في أنها "لعبة لغوية ماهرة وذكية بين طرفين.صانع المفارقة وقارئها على نحو يقدم فيه صانع المفارقة النص بطريقة تستثير القارئ وتدعوه إلى رفض معناه الحرفي وذلك لصالح المعنى الخفي الذي غالبا ما يكون المعنى الضد وهو في أثناء ذلك يجعل اللغة ترتطم بعضها ببعض، بحيث لا يهدأ للقارئ بال إلا بعد أن يصل إلى المعنى الذي يرتضيه ليستقر عنده"[3].

ويذهب سامح الرواشدة إلى أن المفارقة "فعل ذهني مرتبط بإحساس جوهري وعميق في النفس التي تصوغه، ما يجعل بناء النص مرتبطا ارتباطا وثيقا بقضية ذات التصاق بالفكر الإنساني وما يحيط به من وجود،لا تغيب عن أحداثه ومكوناته صفه التناقض والتضاد والسخرية"[4]. ومن هنا نجد أن المفارقة عبارة عن إيحاء

([1])حوار مع محمود درويش، أجرت الحوار جيزيل خوري،ص14-15.

([2])زايد،علي عشري،(2002م)، عن بناء القصيدة العربية الحديثة،ط4،مكتبة ابن سينا،مصر، ص130.

([3])إبراهيم، نبيلة،(1987م) ، المفارقة ، مجلة فصول،مجلد 7،عدد3- 4،،ص183.

([4])الرواشدة، سامح، (1999م)، فضاءات الشعرية،(دراسة في ديوان أمل دنقل)،ط1،المركز القومي للنشر،أربد،،ص14.

رمزي عميق يرسله المبدع إلى المتلقي حيث يقوم بتفكيكها والتفاعل معها والوصول إلى تحليل منطقي للنص القائم على المفارقة ومن ثم الوصول إلى الفكرة التي أرادها المبدع.

وللمفارقة عناصر عدة هي المرسل (المبدع) وهو صانع المفارقة، والمرسل إليه وهو المتلقي الواعي الحذر، الذي يعيد إنتاج الرسالة، والرسالة وهي النص المفارق الخاضع للتأويل وحركية القراءة وما يحمله النص من دلالات نقيضة للدلالة المعجمية الظاهرة[1].ويمكن القول إن المفارقة يحددها المتلقي بثقافته وقدرته على التأويل للغوص في أعماقها والتفاعل معها من أجل إعادة بنائها، والوصول إلى نص متسق ومترابط.

ومن النماذج الدالة على المفارقة قول درويش:

" **أَيها الموت، انتظرني عند باب**
البحر في مقهى الرومانسيِّين. لم
أَرجِعْ وقد طاشَتْ سهامُكَ مَرَّةً
إلاّ لأُودِعَ داخلي في خارجي،
وأُوزِّعَ القمح الذي امتلأتْ به رُوحي
على الشحرور حطَّ على يديَّ وكاهلي،
وأُودِّعَ الأرضَ التي تمتصُّني ملحاً، وتنثرني
حشيشاً للحصان وللغزالة. فانتظرني
ريثما أُنهي زيارتي القصيرة للمكان وللزمان،
ولا تُصَدِّقْني أَعودُ ولا أَعودُ" [2].

تمتد المفارقة على طول المقطوعة الشعرية لتشكل نسقا شعريا سعى إليه درويش، وذلك لأن النص قائم على التناقض اللفظي ويحمل في طياته دلالة عميقة قصد إليها الشاعر توضحها الدلالة السطحية، فخطاب درويش للموت وكأنه صديق

([1])السعدية، نعيمة،(2007م،)، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي،مجلة كلية الآداب والعلـوم الإنسانية والاجتماعية،عدد1، جامعة محمد خضير، الجزائر،ص7.

([2])درويش، جدارية محمود درويش، ص63-64.

حميم يعد مناقضا للواقع، فالموت نقيض الحياة، ودرويش يريد الحياة ولاشك أن هذا التودد في مخاطبة الموت"تشير إلى علاقة ملتبسة معه إلى تحريره من صورته المفزعة، وتعطيه بعدا إنسانيا "[1]. فيطلب منه أن ينتظره (عند باب البحر في مقهى الرومانسيين) ليعيشا جوا من المحبة والصداقة، وينتقل الشاعر بعدها ليوضح أسباب هذه العلاقة فبعد أن نجا من سهام الموت شعر درويش أنه لا بد من عيش الحياة والتمتع بها والتفكير في ذاته والارتباط بالأرض التي هي مصدر الحياة، والتمتع بها، ولقد عبر درويش عن ذلك من خلال عدد من المفارقات من مثل (أودع داخلي في خارجي)و(أزرع القمح التي امتلأت به روحي)، و (أودع الأرض التي تمتصُّني ملحا) (وتنثرني حشيشا للحصان والغزالة)، ويبدو أن درويشا من خلال أسلوب المفارقة ومزجها مع أسطورة تموز أراد أن تمتزج الأنا مع الأرض لتبعث من جديد فهذا التعالق النصي الذي أجراه درويش، مرتبط بفكرة الحياة والموت التي شكلت هاجسا في تجربة درويش،(والشاعر في توحده مع تموز رأى في نفسه روح النبات وشعر أنه يمتد في الأشجار، وما دامت حياته قد ارتبطت بدورة الطبيعة مثل تموز فإنه أصبح خالداً"[2].

وفي نموذج آخر يمثل الحلم الأخير، تبرز المفارقة واضحة في الجدارية من خلال الحنين إلى الوطن، يقول:

" رأيتُ بلاداً تعانقُني

بأَيدٍ صَبَاحيّة: كُنْ

جديراً برائحة الخبز. كُنْ

لائقا بزهور الرصيفْ

فما زال تَنُّورُ أُمِّكَ

مشتعلاً،

([1])الشيخ، خليل، (2000م) جدارية محمود درويش، بين تحرر الذات ووعي التحرر منها، مجلة نزوى، مؤسسة عُمان للصحافة والنشر، عدد25، ص109.

([2])عبد الفتاح، تهاني،(2010م)تجليات أسطورة البعث في ديواني (لا تعتذر عما فعلت وكزهرة أو أبعد) لمحمود درويش،مجلة جامعة دمشق،مجلد 26،عدد1+2،ص166.

والتحيَّةُ ساخنةً كالرغيفْ!" [1].

تبدو المفارقة واضحة من خلال (بلادا تعانقني بأيدٍ صباحية)، ويبدو أن مثل هذه الرؤية تمثل ترابطا لعدد من الحواس (رؤية البلاد ومعانقتها وشم رائحة الخبز والزهور. وسماع تحيات الناس)، هذا الترابط بين حواس الشاعر من خلال رؤيا الحلم تمنح نفسه الطمأنينة، وتبعد عنه هاجس الموت، فترتبط ذاته بالوطن والأم والحقول وتتجدد نفسه وتمتلئ بالقوة والحيوية أمام شبح الموت.

من خلال ما تقدم يمكن القول إن آليات الاتساق تشكل عصباً في إنتاج النص وترابطه،ولكن حضورها كان متفاوتا من آلية إلى أخرى، على الرغم من حضور آليات لا باس بها من آليات الاتساق، من مثل الإحالات النصية والتكرار وأدوات الوصل كالواو، غير أن سائر الآليات قد أسهمت مساهمة متفاوتة في اتساق النص.

([1])درويش، جدارية محمود درويش، ص32.

الفصل الثالث

انسجام الخطاب الشعري في الجدارية

لم تحقق آليات الاتساق النصي ترابط النصوص الشعرية داخل الجدارية كما ينبغي، ويبدو ذلك واضحا من خلال التفاوت الواضح بين آليات الاتساق،مما يتعين علينا الاستعانة ببعض آليات الانسجام لإتمام ترابط بناء النص وصفي الجدارية، إذ تعطي آلية الانسجام الدور للمتلقي في إتمام فضاءات النص المفككة، وتحقيق المستوى الدلالي والتأويلي من خلال نظرة شاملة لمختلف التراكيب في النص الشعري.

ويذهب (براون ويول) في حديثهما عن التماسك المعنوي في الخطاب إلى أنه من الخطأ في تحليل اللغة أن نفهم معنى رسالة لغوية بالاعتماد فقط على الكلمات والجمل المستعملة، بل يجب الاعتماد على البنية النظمية، وعلى المفردات المستعملة في رسالة لغوية للتوصل إلى فهم معين، فمعرفة إنتاج كاتب لجملة مكتملة الصحة نحويا يعتمد على استنتاج معنى مباشرة لها [1].

إن دراسة الانسجام النصي تعدُّ من أهم آليات الخطاب الشعري، فهي تتآزر مع آليات الاتساق لتوضح العلاقات الدلالية داخل النص، أما فيما يخص مفهوم الانسجام، فقد وقفت العديد من الدراسات الغربية والعربية على مفهوم الانسجام حيث حدد (ليفاندوفسكي) الانسجام على أنه "حصيلة تفعيل دلالي ينهض على ترابط معنوي بين التصورات والمعارف، من حيث هي مركب من المفاهيم، وما بينها من علاقات، على معنى أنها شبكة دلالية مختزنة لا يتناولها النص غالبا على مستوى الشكل فالمستمع أو القارئ هو الذي يصمم الحبك الضروري أو ينشئه"[2].

ويرى (فان دايك) في حديثه عن البنية الكبرى للنصوص أن الانسجام هو "تصور الترابط الكلي ومعنى النص الذي يستقر على مستوى أعلى من مستوى القضايا الفردية، وبذلك يمكن أن يشكل تتابعا كليا أو جزئيا لعدد كبير من القضايا

([1])براون ويول، تحليل الخطاب،ص267.

lewaraandowski,theodor:linguistishes,Heidelberg,Wiesbaden(1994)6,546([2])

وحدة دلالية على مستوى أكثر عمومية"[1]. ويفهم من رأي (فان دايك) أن الانسجام يعبر عن العلاقات الدلالية المرتبطة بالبنية الكبرى للنص والمكون من عدد من البنيات الصغرى المتآزرة في تكوين النص الشعري.

وانطلاقا مما سبق نجد أن النص "بنية مركبة متماسكة ذات وحده كلية شاملة، يستلزم وصفها تعقب تلك العلاقات الممتدة أفقيا والبحث عن وسائل الربط النحوي بينها "[2].غير أنه لا بد من الإشارة إلى أن بنية النص تحقق بعدا تأويليا في الخطاب، لذا فإن الانسجام يحتاج إلى "ذلك الخليط المتكامل من علم النحو وعلم الدلالة وعلم التداولية وهكذا فللروابط دور أساسي في تشكيل النص"[3].وإغناء الجانب الدلالي له من أجل الوصول إلى البنية الكلية للخطاب وبناء الانسجام النصي.

ويمكن القول إن انسجام الخطاب "بحاجة إلى بنائية تقوم على التلاقح والالتقاء على القواسم المشتركة المكونة للرؤيا خصوصا إذا ما افترضنا أن الخطاب ينسج في جو من تداخل العلوم والثقافات التي ينبغي لدارس الأدب أن يكون مطلعا عليها"[4]. وهذا ما اصطلح عليه بـــ(ثقافة المتلقي)"التي يجب أن لا تقل بأي حالٍ عن ثقافة المبدع حتى يكون المشترك المعرفي متحققاً،ولكي يوظف هذه الأطر المعرفية في تأويل وكشف دلالاته"[5] ذلك أن مهمة القارئ تكمن في كشف العلاقات والأطر التي تتضمنها النصوص.

وهكذا فإن انسجام الخطاب يتطلب من المتلقي الاطلاع والمعرفة والمهارة العالية، في تلقي النصوص وتأويلها، ويفهم من ذلك " أن المتلقي لا يذهب إلى عالم

([1])فان دايك،(2001م) علم النص،مدخل متداخل الاختصاصات،ترجمه سعيد بحيري، ط1، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، مصر، ص75.

([2])بحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة البنية والدلالة،ص94.

([3])بحيري، دراسات لغوية تطبيقية في العلاقة البنية والدلالة،ص94.

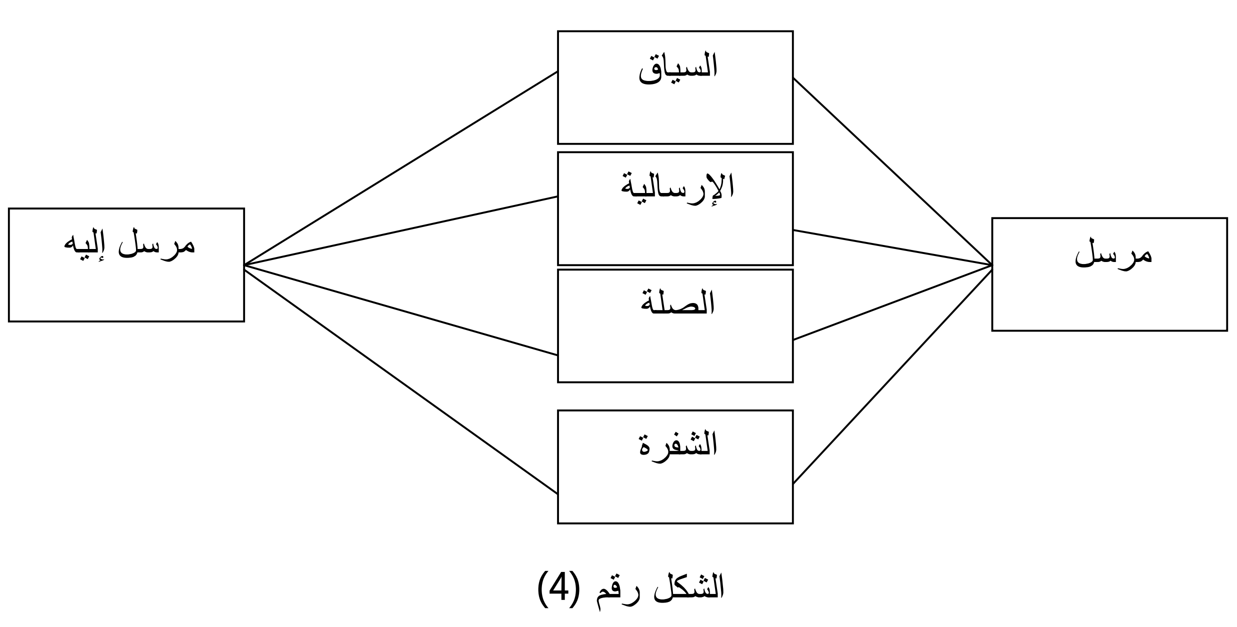
([4])الخوالدة، تحليل الخطاب،ص118-119.

([5])الرواشدة،سامح،(2006م) مغاني النص،دراسات تطبيقية في الشعر الحـــديث،ط1،المؤســـسة العربية للدرسات والنشر،بيروت،،ص94.

النص، وهو عبارة عن صحيفة بيضاء، وإنما تكون له معلومات مختزنة في ذاكرته تسمح له بالتعميم اعتمادا على مبدأ النظير، كما تسمح له بإعادة الرأي في قياسه وتصحيح بعض أجزائه، كما أن النص بخصائصه الظاهرة هو الذي يتيح للمتلقي القيام بعمليات المقايسة والتصنيف، والتماس الخصائص النوعية"[1].

ومن هنا يمكن القول إن انسجام الخطاب ينطلق عند قراءته وتأويله من قواعد وأسس لا بد للمتلقي من التمسك بها، فالمتلقي محكوم بأطر معرفية، فيكون بذلك بعيدا عن الانزلاق الفكري والتأويل الوهمي للخطاب الأدبي.

وعليه فإنه لا بد من دراسة بعض الآليات التي اهتمت بانسجام النص التي يمكن أن يفهم من خلالها الخطاب الأدبي، وهي المرسل والمرسل إليه والإرسالية والسياق والشفرة والصلة (القناة) [2]. ويمكن أن نمثلها من خلالها الشكل الآتي:



الشكل رقم (4)

الآليات التي اهتمت بانسجام النص

([1])مفتاح، محمد،(1990م)، دينامية النص(تنظير وانجاز)،ط2،المركز الثقافي العربي، بيروت، ص42.

([2])أوشان، علي آيت،(2000م)، السياق والنص الشعري، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب، ص94.

من هنا يمكن أن ندرس انسجام الخطاب من خلال بعض آليات الانسجام التي تخدم التأويل وترتبط بين عناصر الخطاب من مثل: البنية الكبرى، موضوع الخطاب والمعرفة الخلفية، والعنوان والتكرير، والتشتت والفراغ.

1.3 موضوع الخطاب /البنية الكلية:

يعد موضوع الخطاب من أدوات الانسجام النصي للخطاب الشعري، لما له من دور في بيان دلالة الخطاب والكشف عن أجزائه، يقول(فان دايك): إن "الأبنية الكبرى وفق طبيعتها دلالية، ولذلك تتمثل البنية الدلالية العامة لنص ما بصورة مجردة في البنية الكبرى"[1]. فالبنية الدلالية إذن ترتبط ببنية الخطاب الكبرى وتوضح مضمون الخطاب الأدبي حيث"تكمن الوظيفة الدلالية للأبنية الكبرى والقواعد الكبرى في بناء وحدات من سلاسل القضايا، يمكن أن تفسر الدلالة بوصفها تابعة بعضها لبعض من خلال القضية الأعم "[2].

ويمكن القول إن تحليل النص الأدبي وكشف دلالته يحتاجان إلى تفاعل المتلقي مع النص ومهاراته في فهمه، فــ"محلل الخطاب لا يقرأ نظريات،إن كان واعياً بما يفعل ثم يلصقها إلصاقا بما يقرأ، وإنما عليه أن يستضيف النص ويعقد معه صلات حميمة ليتعاونا معا على إنجاز مهمة الفهم والتأويل "[3]. وكشف العلاقات بين عناصر الخطاب الأدبي.

ويذهب صلاح فضل إلى أن "القراء يختارون من النص عناصر مهمة، تتباين باختلاف معارفهم واهتماماتهم وآرائهم "[4]. وعليه قد يختلف تفسير البنية الكبرى للخطاب من شخص لآخر،ويرجع هذا الاختلاف إلى قدرة المتلقي ومهاراته في الكشف عن الأبنية الكبرى للخطاب، فلا بد إذن أن يكون المتلقي على قدر عال

([1])فان دايك، علم النص،ص75.

([2])فان دايك، علم النص،ص78.

([3])مفتاح، دينامية النص،ص42.

([4])فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص،ص237.

من الوعي في البحث عن بنية الخطاب الكبرى وبالتالي الوصول إلى تحقيق انسجام الخطاب الأدبي.

ويظهر لنا مما سبق أن "لكل خطاب بنية كلية ترتبط بها أجزاء الخطاب وأن القارئ يصل إلى هذه البنية الكلية عبر عمليات متنوعة تشترك كلها في سمة الاختزال، على أن البنية ليس شيئا معطى...،وإنما هي مفهوم مجرد(حدسي)به تتجلى كلية الخطاب ووحدته "[1]. ويقع على القارئ أو المتلقي هنا البحث عن البنية الكلية للخطاب للوصول إلى الدلالة الشاملة لبنية النص الأدبي.

ويؤسس موضوع الخطاب في الجدارية لموضوعات هامة من حياة محمود درويش ممثلة في تجربة الموت، ونظرته للوجود الفردي عبر محاور متعددة تجتمع كلها لتكون الرؤية الكلية للوجود الإنساني التي تمثل عنده الانكفاء على الذات ومن هنا تجتمع المحاور الجزئية لتكون البنية الكلية للخطاب من مثل؛ محور الحلم الذي وظفه الشاعر للوصول إلى رؤيته المبتغاة، فالحلم "عتبه أساس، وعصب فارق في تطوير قصيدته ودفعها إلى آفاق مثيرة للدهشة والتأمل"[2]. في آفاق الذات وهو يجمع بين الروح والجسد ليقدم رؤية عميقة يصنعها الشاعر عبر قصيدته.

ومن هنا نجد أن البعد اللغوي للخطاب الشعري يتألف من مجموعة العناصر والكيانات المتنوعة"تنصهر هذه المكونات المتناثرة المتنافرة لتصبح كيانا واحدا متلاحما متجانسا لا تفكيك فيه ولا تنافر "[3]. لتؤسس بذلك إلى انسجامية الخطاب عبر الوحدة الدلالية العميقة التي من شأنها أن تجمع بين المترابطات في الخطاب الشعري.

ولا بد من الإشارة إلى أن يهتم المتلقي بعرض الموضوع"فالعرض الناجع والتقديم الموضوعي بصفه خاصة،هما اللذان يسهلان معالجة النص،ولعل من

([1])خطابي،لسانيات النص،ص46.

([2])القصاص، جمال،(2008م) تجليات الحلم في شعر محمود درويش، جريدة الشرق الأوسط العدد 10852، 14أغسطس.

([3])زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة،ص26.

وظائف التقديم الموضوعي على مستوى النص أن ينشط لدى القارئ مخططا ذهنيا معينا"[1]. يساعده في جميع المعطيات التي تمكنه من إدراك البنية الكبرى للخطاب.

وعليه فمن المهم أن ندرك أن "النص معقدٌ متشابك لا يمنح معناه بسهولة،بل تستنفد معانيه تفاسير عدة، وهو متمثل في كل تفسير غير أنه متضمن فيه بدرجة تحول دون إعادة القراءة، إن كل قراءة تشكل جزءا من المعنى اللانهائي وتعكس قدرة القارئ على النفاذ إلى عالمه"[2]. حينها يخرج المتلقي بتأويل يساعده في تشكيل سياق يتضمن معنى صحيحا للنص الشعري.

ولا يمكن تحديد أفق هذا المعنى إلا من خلال آليات تحدد البنية الكلية لموضوع الخطاب، وسنلجأ إلى دراسة آليتين لتحديد البنية الكلية للخطاب في الجدارية،هاتان الأداتان هما:العنوان والتكرير.

2.3 العنوان والتكرير

1-العنوان

يعد العنوان العتبة الأولى للنص الأدبي،فهو يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النص ودراسته ويقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النص وفهم ما غمض منه، فهو المحور الرئيس الذي يتنامى ويحدد هوية القصيدة - وإن صحت المشابهة- فهو بمثابة الرأس للجسد، والأساس الذي تبنى عليه النصوص الأدبية[3].

ويذهب (براون ويول) إلى أن بين العنوان والخطاب ارتباطا وثيقا يحدده التغريض الذي يقدمه الخطاب،ولكنهما لا يعدان العنوان أحد التعبيرات الممكنة عن موضوع الخطاب وهما بذلك يخالفان العديد من الباحثين، فهما يعدان وظيفة العنوان خاصة للتغريض، وأنه يثير لدى القارئ توقعات حول ما يمكن أن يكون موضوع الخطاب، وأن العنوان يتحكم في تأويل المتلقي[4].

([1])براون ويول، تحليل الخطاب، ص294.

([2])بحيري،علم لغة النص، ص179.

([3])مفتاح، دينامية النص، ص72.

([4])خطابي، لسانيات النص، ص59-60.

ومن هنا نجد أن العنوان أول ما يقابل المتلقي عند قراءة أي عمل أدبي فيجد المتلقي نفسه في "مواجهة العنوان باعتباره الجملة الأولى التي تواجه القارئ، والسواد الأول الذي يقلص مساحة البياض في النص"[1] ، فيجد القارئ أو المتلقي نفسه في عملية اتصال مباشر مع العمل الأدبي عند وقوعه على عتبات النص الذي في الخطاب الأدبي يشكل العنوان أولى عتباته.

ولأن العنوان إحدى الأدوات التي تشير إلى البنية الكبرى في الخطاب الأدبي اهتمت المناهج الحديثة وخاصة السيميائية بدراسة العنوان؛ لأنه "لافة دلالية ذات طاقات مكتنزة، ومدخل أولي لا بد منه القراءة النص"[2]. فلا يكمن أن نمّر عن العنوان أو نتجاهله في تحليل الخطاب لأن الكاتب حينما يضع العنوان فإنه يحمل"رسالة النص الكبير تختزل في تشكيل عبارة، فتكون حروفا أو أرقاماً أو علامات مطبعية، أو بياضا قد تتسع الحروف وتضيق، وقد تشكل ألوانا مختلفة وتتصل وتنفصل.." [3].

ويشكّل العنوان في النص الشعري عبر عدد من العلاقات يمكن أن يحددها من خلال ثلاثة أشكال وهي "علاقة سيميائية حيث يكون العنوان علامة من علامات العمل، وعلاقة بنائية تشتبك فيها العلاقات بين العمل وعنوانه، على أساس بنائي وعلاقة انعكاسية، وفيها يختزل العمل الأدبي بناء ودلالة في العنوان بشكل كامل"[4].

وبناءً على ما سبق وبما أن "العنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يعرف وبفضله يتداول، يشار به إليه، ويدل به عليه"[5]؛ فإن عنوان الدراسة (جدارية) قد

([1])بدري، عثمان،(2003م)، وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، قراءة تأويله في نمـــاذج منتخبة،المجلة العربية للعلوم الإنسانية،الكويت،ع81،،ص17.

([2])العلاق، علي جعفر،(1997م)، الـــشعر والتلقي،دراســـات نقديـــة،ط1،دار الـــشرق للنـــشر والتوزيع،عمان،الأردن،ص173.

([3])قطوس، بسام،(2001م)، سيماء العنوان،وزارة الثقافة، عمان الأردن، ص31.

([4])رحيم، عبدالقادر،(2008م)العنوان في النص الإبداعي،أهميته وأنواعه،مجلـــة كليـــة الآداب والعلوم والإنسانية والاجتماعية،جامعه محمد خضير،بسكرة –الجزائر،العدد2+3،ص13.

([5])الجزار، محمد فكري،(1998م) العنوان وسيمو طيقا الاتصال الأدبي،د.ط،الهيئة المـــصرية للكتاب، ص15.

ينهض بدور مهم في بناء انسجام الخطاب الشعري للنص، باعتباره يمثل علاقة سيمائية ملأى بالإيحاءات الدالة على بنية النص الكلية، ولابد لنا عند دراسة العنوان الاستعانة بعدد من الأدوات التي تساعدنا على ربط العنوان بالنص من مثل:
العنوان فضاء بصري، سيماء العنوان.

العنوان فضاء بصريا

تمثل تقنية الفضاء البصري بعداً مهماً في تأويل الخطاب الشعري لدى المتلقي؛ لما له مندور أساس في كشف الدلائل العلائقية بين النصوص، ذلك أنها"تسهم في تحديد منطلقات التلقي للدخول إلى عالم النص استجابة للفعل السيمائي الذي تؤديه، مما جعل من اتخاذها أداة إجرائية للكشف"[(1)]عن العنوان أمرا ضروريا.

وتأتي أهمية الفضاء البصري من أن القوة التصويرية "تبطّئ سير العين وترغم الذهن على التوقف أمام المحسوس، وهذا البطء ناتج عن كون التصويري يلزم الذهن بمبارحة خطاب المعنى "[(2)]. فتمنح المتلقي عدداً من الدوال التي تساعده في كشف مدلولات العنوان وأثره في التجربة الشعرية للمبدع.

ويبرز دور المتلقي من خلال الفضاء البصري في محاولة "تأطير أبرز التقنيات الفضائية التي اصطنعها شعراؤنا، وتفسير هذه التقنيات الفضائية وفق وظيفتها في موقعها "[(3)].ويمكن أن تعدّ مثل هذه التقنيات مدخلاً للوقوف على أبرز العلامات الدالة على انسجام العنوان مع الخطاب الشعري.

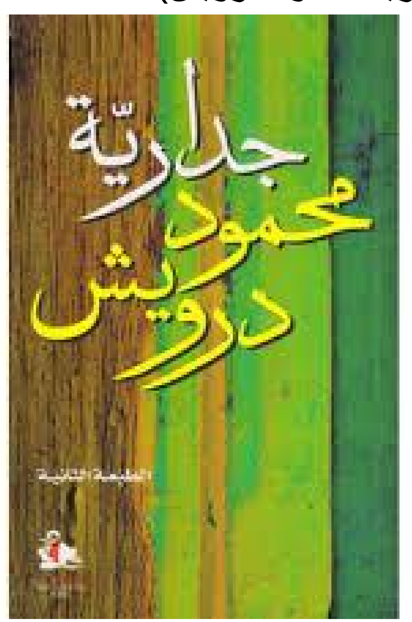
وقد أشار النقاد في دراستهم لتشكيل الفضاء البصري للعنوان إلى نمطين هما: "تشكيل واقعي مباشر لا يحتاج القارئ إلى كبير عناء في الربط بين النص والتشكيل...،ثم تشكيل تجريدي يتطلب خبرة فنية عالية ومنظورة لدى المتلقي

([1])الخوالدة، فتحي رزق، (2009م)، الاتجاهات النقدية في النص الدرويشي، رسالة دكتـــوراه، قسم اللغة العربية،جامعة مؤته،،ص91.

([2])الماكري، محمد،(1991م)، الشكل والخطاب،ط1،المركز الثقافي العربي،بيروت، ص112.

([3])الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص95.

لإدراك بعض دلالته وكذلك لربط بينه وبين النص "[1].وتبين لنا الصورة الآتية الفضاء البصري لعنوان (جدارية محمود درويش):



الصورة رقم: (1)

صورة كتاب جدارية محمود درويش

لقد تعرض بسام قطوس في دراسته (سيماء العنوان) إلى عنوان درويش (جدارية محمود درويش)قائلاً: " لو طلب مني محمود درويش، لاخترت بعد قراءاته عنوان (وحيداً في البياض) "[2].ويبدو هنا أن بسام قطوس قد مال إلى فضاء العنوان، فعنوان الديوان عنده يتألف من دوال ثلاث، "الدال الأول (جدارية) محفورا حفراً ومكتوب كتابة ويتضح الحفر إذ قلبنا الصفحة، ونظرنا فعل الحفر الواضح وبعد الحفر كتب اسم جدارية باللون الأبيض، يجلس تحتها الدالان المكونان لاسم الشاعر"محمود درويش وهما محفوران أيضاً ومكتوبان باللون الأصفر "[3].

ويتساءل عادل الأسطة عن سبب أن يكون العنوان (جدارية) باللون الأبيض في حين اسم الشاعر باللون الأصفر، فيقول: "فهل تدخل الشاعر في أثناء رسم الفنان

([1])لحميداني، حميد، (2000م)، بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي، المركز الثقــافي الدار البيضاء،المغرب، ص62.

([2]) قطوس، سيمياء العنوان، ص109.

([3])قطوس، سيمياء العنوان،ص109.

صور الغلاف، وهل طلب من الناشر أن يكون العنوان بالأبيض واسم الشاعر بالأصفر وأن تكون الظلال بنية"[1].

ومن هنا يبدو لنا أن اختيار الألوان على الغلاف له أثر في الفضاء البصري عن بعض النقاد، ولكن لا نستطيع الحكم على الألوان لأن الرسم من إبداع الفنان وليس من إبداع الشاعر، ولا تعبر عن رؤية الشاعر إلا إذا كان هو من اختار هذه الألوان، حينها نستطيع أن نقول:" إن للألوان دلالات معينة وارتباطات بالظروف والأحداث التي مررنا بها، وفي هذا تعليل للأسباب التي تجعل بعضهم يميل إلى ألوان من دون أخرى"[2].

ومما سبق يمكن القول إن اللون الأبيض لكلمة (جدارية)، قد يوحي بدلالات معينه أرادها الشاعر فمنذ بداية القصيدة يطالعنا اللون الأبيض يقول درويش:

"... وكُلُّ شيء أَبيضُ،
البحرُ المُعَلَّقُ فوق سقف غمامةٍ
بيضاءَ. واللَّا شيء أَبيضُ في
سماء المُطْلَق البيضاءِ. كُنْتُ، ولم
أَكُنْ. فأنا وحيدٌ في نواحي هذه
الأَبديَّة البيضاء..." [3]

يتبين لنا هنا اتصال بين النص والعنوان،فالبياض يسيطر على كل شيء فالبحر أبيض، واللاشيء أبيض، والسماء بيضاء، والأبدية بيضاء،ويمكن أن يمثل احتشاد اللون الأبيض الحياة التي يطمح لها درويش من خلال اسم ديوانه (جدارية) يقول درويش في حيرة العائد:"لذلك سميته(جدارية) لأنه قد يكون عملي الأخير الذي يلخص تجربتي في الكتابة، ولأنها نشيد مديح للحياة"[4].

([1])الأسطة، أرض القصيدة،ص11.

([2])الدوري، عياض عبدالرحمن،(2002م) دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي،ط1،الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق، ص19.

([3])درويش، جدارية محمود درويش، ص10.

([4])درويش، حيرة العائد،ص146.

ويأتي تحت اسم العنوان (جدارية)،اسم (محمود درويش)باللون الأصفر وقد ينبئ اللون الأصفر عن المرض الذي يعاني منه درويش، أما لون الغلاف فهو متدرج بخطوط طويلة يتوسطها العنوان، ويمكن أن تشير الألوان البني والأخضر الفاتح والأخضر الغامق إلى مراحل الحياة؛ فالأشجار بعد موسم الحصاد يصبح لونها بنيا يابسا، يأتي بعد ذلك مواسم الأمطار؛ فتورق الأشجار وتنبعث فيها الحياة من جديد فاللون الأخضر رمز للحياة والتجدد،ويطالعنا اللون الأخضر في النص في غير موضع ليشكل ترابطاً وثيقاً مع فضاء العنوان يقول درويش:

" **خضراءُ، أَرضُ قصيدتي خضراءُ، عاليةٌ** ...

على مَهَلٍ أُدوِّنُها، على مَهَلٍ، على

وزن النوارس في كتاب الماءِ. أَكتُبُها

وأُورِثُها لمنْ يتساءلون: لمنْ نُغَنِّي

حين تنتشرُ المُلُوحَةُ في الندى ؟ ...

خضراءُ، أكتُبُها على نَثْرِ السنابل في

كتاب الحقلِ،..."[(1)]

ويختلط إضافة إلى الألوان السابقة اللون الأسود الذي قد يشير إلى "الحزن والألم والموت، كما أنه رمز للخوف من المجهول والميل للتكتم "[(2)]، وهكذا كان حال الشاعر مع الألوان، إذ إن الألوان لها دلالات وإيحاءات، تختلف دلالاتها بحسب نظرة المتلقي لها، لذا كان عنوان درويش (جدارية) زاخرا بألوان الحياة والموت، ليقدم لنا عبر فضاء العنوان البصري دلالات قد تشير إلى مراحل حياته، مراحل عاشها الشاعر في دفاعه عن قضيته في مواجهة العدو الصهيوني تنتهي في آخرها بالانكفاء على نفسه.

سيماء العنوان

احتل العنوان موقعاً متميزاً في الدراسات السيمائية، لذا اهتم العديد من النقاد بالبعد السيمائي للعنوان، من أمثال: (جيرا جنيت) في كتابة(عتبات)، و(لوي هوريك)

([1])درويش، جدارية محمود درويش، ص55-56.

([2])أحمد مختار عمر،اللغة اللون،ط2،عالم الكتب للنشر والتوزيع،القاهرة،1997،ص186.

في كتابه(سمة العنوان)، و(روبرت شولز) في كتابه(اللغة والخطاب الأدبي)، و (جان كوهن) في كتابه(بنية اللغة الشعرية) [1].

ويعرف (لوي هويك)العنوان بأنه"مجموعة العلاقات اللسانية، من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لتدل عليه وتعينه، تشير لمحتواه الكلي، وتجذب جمهوره المستهدف"[2]. ويفهم من هذا القول أن العنوان يحمل دلالة سيمائية ترتبط بمحتوى النص وبنيته الكلية.

وأما (جيرار جينيت) فيرى أن للعنوان ثلاث وظائف محددة هي: "التعيين وتحديد المضمون وإغراء الجمهور"[3]. ومثل هذه الوظائف قد تؤدي الى انسجام الخطاب فالوظيفة التعينية أي العنوان ترتبط بمضمون النص وهذا الارتباط أطلق عليه (جينيت) (وظيفة المطابقة) التي تطابق بين العنوان والنص[4].لذا فإن العنوان قد يقدم تأويلا للنص بوصفه دالا عليه، ولا يمكن أن نحكم على ذلك إلا من خلال ربط العنوان بسياق النص من خلال دلالات تسهم في بنيته الكلية في كونه "إشارة سيمائية تأسيسية، قد يدفعك إلى أن تعيد قراءة شيء، كان مألوفا لديك بل هو جزء من ثقافتك، ولكنه يغريك بإعادة قراءته، لأنه يفجر فيك طاقات جديدة وكأنه مع العنوان يبدأ فعل القراءة ومن ثم فعل ذلك التأويل"[5].

وعند التأمل في عنوان النص "جدارية محمود درويش"تجده مكونا من ثلاث كلمات (جدارية)واسم الشاعر (محمود درويش)،وحين ننظر في لسان العرب نجد أن الدلالة المعجمية (جدارية) قد تساعد في تحديد مدلولها فالجدارية من مادة (جدر)

([1])قطوس، سيماء العنوان،ص33.

([2])بلعاد،عبد الحق،(2008م)عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)،تقديم سعيد يقطـــين، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون،بيروت،لبنان، ص67.

([3])بلعاد، عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)،ص74.

([4])بلعاد، عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)، ص78.

([5])قطوس، سيماء العنوان،ص36.

"والجدار الحائط، والجمع جُدُرٌ، وجدران"[1]، نجد أن الجدارية إذن في أصلها مأخوذة من البناء المتماسك، فكل بناء له عدة جدر، ويمكن أن تحمل هذه الجدر بالألوان الزاهية أو اللوحات الفنية أو تعلق عليها الشهادات والأوسمة لتبقى مرآة توحي بعدد من الذكريات والدلالات والإيحاءات.

كانت العرب قديماً تضع عهودها ومواثيقها على جدران الكعبة،حتى قيل إن معلقات الشعراء الجاهليين كانت تعلق على جدران الكعبة،فالجدار إذن له أهمية منذ القدم وحتى في العصر الحاضر، فهو يمثل لوحة أو مكانا تعلق عليه الإعلانات أو عبارات السياسيين لكي يقرأها كل من يمر بجانبها، ومن هنا يمكن أن نطلق على (جدارية محمود درويش)، (لوحة محمود درويش)الشعرية،لأنها تمثل لوحة شعرية واحدة.

وعند ربط عنوان الجدارية مع نصها نجد أن لفظ (جدار)وردت أربع مرات متناثرة على طول الديوان،يقول درويش:

- فلنذهب إلى أعلى الجداريات[2]

-ولي منها:صدى لغتي على الجدران[3]

-خشب الهياكل والرسوم على جدران الكهف[4]

-والملح من اثر الدموع على

جدار البيت لي... [5].

عند التأمل في الألفاظ (جداريات وجدران وجدار)، نجد أنها تعود إلى دلالة معجمية واحدة وهي الكتابة فاللغة والرسوم والدموع عند درويش تكتب على الجدران وهذا يوحي إلى دلالة مفادها أن الشاعر يلصق لغته وأحاسيسه ومشاعره

([1])ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، (1970م)، لسان العرب،د.ط،دار صادر بيـــروت، ص121.

([2]) درويش، جدارية محمود درويش،ص71.

([3])درويش، جدارية محمود درويش، ص42.

([4])درويش، جدارية محمود درويش، ص60.

([5])درويش، جدارية محمود درويش، ص102.

ويكتبها على الجدران وليس غريباً أن يكتب محمود درويش شعره على جدار، فالجدار إذن مكان للكتابة ولكن السؤال لماذا اختار درويش الجدار للكتابة عليه على الرغم من التطور الهائل في صناعة الورق ووسائل الاتصال الالكترونية؟، ويمكن أن نجيب على السؤال من خلال عدد من الدلالات السيمائية للجدار، فالجدار يدل على الثبات والديمومة والبقاء والحماية، ويبدو أن درويشاً قصد من تسميته (جدارية) البقاء والديمومة وعندما ألصق اسمه بالعنوان (محمود درويش)، أراد البقاء والتخليد لاسمه كما هو الحال عند أصحاب المعلقات، فنقول معلقة زهير ومعلقة طرفة، فعلى الرغم من بعد المسافة الزمنية بيننا وبين أصحاب المعلقات إلا أنَّ ذكرهم وأشعارهم ما زالت باقية بيننا، ولعل ما يؤيد ذلك قول محمود درويش في كتابة حيرة العائد: "إن الجدارية هي العمل الفني الذي ينقش أو يرسم، أو يعلق على جدار ظناً ممن يفعل ذلك أن هذا العمل جدير بأن يحيا"[1].

ويتساءل درويش عن سبب اختيار عنوان الجدارية يقول:"فهل أصابني هوس البحث عن الخلود حين اخترت هذا العنوان الذي يذكر في سياق الشعر العربي بمكانة المعلقة؟"[2]. ومنها نجد أن درويشا أراد أن يعدّ الجدارية معلقته لتصبح (معلقة محمود درويش) ويبدو أن الجدار اثبت وأبقى مما يعلق عليه، لذا أطلق محمود درويش اسم (جدارية محمود درويش)لتبقى ثابتة وقوية وحية تتناقلها الأجيال ويتدارسونها فيما بينهم كما هو الحال في المعلقات الجاهلية.

إن سيطرة هاجس الموت على درويش جعله يفكر في عمل يحقق وجوده الذاتي من خلاله، لذا توقع الشاعر أن لا يعيش طويلاً فكانت كتابة الجدارية؛ يقول درويش:"وحين كتبت القصيدة طيلة العام الماضي استبد بي هاجس نهاية أخرى: لن أحيا لأكتب عملاً آخر. لذلك سميته "جدارية" لأنه قد يكون عملي الأخير الذي يلخص تجربتي في الكتابة"[3]. ويبدو ذلك واضحا من خلال قوله:

وَقَعَتْ مُعَلَّقتي الأَخيرةُ عن نخيلي

([1]) درويش، حيرة العائد، ص145.

([2])درويش، حيرة العائد، ص145.

([3])درويش، حيرة العائد، ص146.

وأَنا المُسَافِرُ داخلي
وأَنا المُحَاصَرُ بالثنائياتِ،
لكنَّ الحياة جديرَةٌ بغموضها
وبطائرِ الدوريِّ ...
...[1]

ومن هنا نجد أن العنوان (جدارية) يرتبط مع النص في أطر متعددة تشتبك مع بعضها لتمثل حالة من القلق الوجودي الذي عاشه درويش نحو العالم والذات والموت والحياة، هذه التجربة الشعرية جعلها درويش لإثبات ذاته منطلقا من طفولته وثقافته وحواره مع الموت منفتحا على العالم الخارجي، الذي أغنى تجربته الشعرية وأمدها بأنواع من الأساطير، كأسطورة جلجامش وتموز. وكذلك التناصات المختلفة كالدينية والتاريخية والرموز بأنواعها لترتبط مع العنوان (جدارية) مشكلة البنية الكلية للنص التي تسهم بدورها في انسجام النص الشعري.

2- التكرار

يسهم التكرار في انسجام الخطاب على الرغم من اعتباره إحدى آليات الاتساق، ولكنه يعدُّ أيضا من إحدى آليات البنية الكلية للخطاب "فالشاعر لا يكرر شئيا في النص إلا ويقصد أن يرسخ مقولة ما من خلال ذلك ويعزز رؤية يرى أنها جديرة بالالتفات إليها"[2]. لما لها من أهمية في بناء نصه وتساعده في إضاءة جوانب مهمة أرادها هو.

وتبرز أهمية التكرار في الإسهام في البيئة الكلية للنص من خلال أن الشاعر يلجأ إلى عدد من اللازمات تكرارا، فيكررها ليضع بين أيدينا "مفتاحاً للفكرة المتسلطة على الشاعر، وهو بذلك أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشعر على أعماق الشاعر فيضيئها بحيث نطَلع عليها"[3]. وبذلك يأتي دور المتلقي في توضيح دلالاته ومدى تعالقها مع الخطاب الأدبي وفاعليتها في إنتاج النص الأدبي.

([1])درويش، جدارية محمود درويش، ص36.

([2])الرواشدة، في الأفق الأدونيسي،ص46.

([3])الملائكة، قضايا الشعر المعاصر،ص242-243.

ويظهر التكرار في الجدارية ليعزز رؤية درويش إذ لجأ إلى تكرار عدد من اللازمات الأساسية التي شكلت حضوراً مميزاً في بناء النص،ويمكن حصرها في الجدول الآتي:

الجدول رقم: (6)

اللازمات وعدد التكرارات والصفحات في جدارية محمود درويش

اللازمات	عدد التكرارات	الصفحات
هذا هو اسمك	3	9،15
أرض قصيدتي	5	68،41،33،21،7
سأصير يوما ما أريد	4	15،13،12
أيها الموت	4	63،57،50،49

من خلال الجدول السابق يبدو أن تكرار اللازمة يوحي بدلالات تكشف عن مدى الارتباط الوثيق بين عناصر النص، ويتمثل العنصر الأول في قوله:

هذا هُوَ اسمُكَ /

قالتِ امرأةٌ،

وغابتْ في مَمَرِّ بياضها.

هذا هُوَ اسمُكَ، فأحفظ اسْمَكَ جَيِّداً [1]**!**

إن تكرار (هذا هُوَ اسمُكَ) يكشف لنا رؤية مهمة في فهم النص وانسجام الخطاب من خلال ارتباطه مع العنوان (جدارية محمود درويش)، فهناك علامة واضحة بين العنوان وما تحمله اللازمة(هذا هُوَ اسمُكَ) من إشكالية مرتبطة بذات محمود درويش (فهذا هُوَ اسمُكَ) مرتبطة بمحمود درويش الذي يعد جزءا من العنوان ليؤكد لنا درويش على هوية الذات وبحثها عن البقاء والوجود من خلال تخليد الاسم ونقشه على نص الجدارية، التي عدّها درويش معلقه له، ويبدو لنا أن

([1])درويش، جدارية محمود درويش ص15.

درويشا بعدما حمل في نفسه هاجس الموت والفناء، أراد عبر الجدارية أن يخلد اسمه ليبقى محفوظا بين الأجيال.

أما اللازمة الثانية التي شكلت حضوراً بارزاً في الجدارية وتعالقت مع عنوانها وامتدت على مساحة أكبر في نصها هي:(أرض قصيدتي خضراء)، فقد تكررت هذه اللازمة خمس مرات، وقعت كل لازمة في بداية شريحة مستقلة عن الأخرى، لتكون هذه اللازمة مفتاحا لكل شريحة وبؤرة لها،ونلحظ مدى انسجام اللازمة مع العنوان، فـــ(قصيدتي) هي الجدارية وخضراء تدل على عودة الحياة إلى الأرض، لتكتسب غطاءً أخضر يانعاً، لذا يعد درويش الجدارية حياة، وبذلك يؤمن بأن اللغة المتمثلة في القصيدة هي السبيل الوحيد إلى تحقيق الذات. يقول درويش:

"**خضراءُ، أَرضُ قصيدتي خضراءُ، عاليةٌ** ...
على مَهَلٍ أُدوِّنُها، على مَهَلٍ، على
وزن النوارس في كتاب الماءِ. أَكتُبُها
وأُورِثُها لمنْ يتساءلون: لمنْ نُغَنِّي
حين تنتشرُ المُلُوحَةُ في الندى ؟ ...
خضراءُ، أكتُبُها على نَثْرِ السنابل في
كتاب الحقلِ،..."[1]

إن دلالة الشريحة السابقة تتعاضد مع كافة الشرائح التي بدأت باللازمة (أَرضُ قصيدتي خضراءُ) لتعزز ارتباطها بعنوان القصيدة (جدارية)، فهي أرض خصبة بالكلمات والدلالات، التي تعبر عن الإحساس بالذات والحياة،لذا فهو يتأنى في تدوينها(على مهل) فتذكرنا بأصحاب الحوليات إذ يبقى الشاعر حولاً كاملاً في نظمها وتنقيحها، وكذلك أيضا بقي درويش عاماً كاملاً في كتابتها كما أشرنا سابقاً يقول درويش في حوار أجراه معه سامر أبو هواش: "أنا محرر صارم لشعري الكتابة الأهم عندي هي الثانية، الكتابة الأولى هي الكتابة الحرة،والكتابة الثانية هي

([1])درويش، جدارية محمود درويش،ص68.

الأمتع التي اهتم فيها في بناء النص وفي الإمساك أكثر بإيقاعه، والكتابة الثالثة في التنقيح النهائي وهذه أقوم بها بعد عرض عملي على عدد من الأشخاص"[1].

ونجد كذلك إشارة واضحة في المقطوعة السابقة إلى أسطورة تموز من خلال قوله(خضراء أكتبها على السنابل)، وقوله(أنا حبة القمح) لتتحد أنا الشاعر مع الأسطورة التي تدل على البعث والتجدد والحياة والبقاء،فأنا درويش هي حبة القمح التي ماتت لكي تحضر ثانية،وإن مات جسده ستبقى جداريته حاضرة تدل على اسمه، فالجدارية كما يقول درويش"هذه شهادتي الشعرية وأثرى الشعري"[2].

وتأتي اللازمة الثالثة (سأصير يوما ما أريد)التي كررها درويش أربع مرات، لتشير إلى قوة الإرادة والإحساس بالحياة، يقول درويش:

" سأَصير يوماً ما أُريدُ

سأصير يوماً طائراً، وأَسُلُّ من عَدَمي

وجودي. كُلَّما احتَرقَ الجناحانِ

اقتربتُ من الحقيقةِ، وانبعثتُ من

الرمادِ. أَنا حوارُ الحالمين، عَزَفْتُ

عن جَسَدي وعن نفسي لأُكْمِلَ

رحلتي الأولى إلى المعنى، فأَحْرَقَني

وغاب. أَنا الغيابُ. أَنا السماويُّ

الطريدُ"[3].

يبدو أن مرض درويش وإحساسه بالموت أوجدا لديه إحساسا بقرب النهاية، فكان لا بد من اندفاع نفسه بقوة إلى إرادة الحياة والبحث عن الذات، فلجأ الشاعر إلى أسطورة العنقاء،لترتبط ذاته بالحياة، فهو يريد أن تبعث ذاته من جديد (كطائر الفينيق)، فنراه يجد رؤياه هذه من خلال جداريته، التي عدها درويش " نشيد مديح

([1])أبو هواش، سامر، حوار مع درويش، مجلة نزوى، منوعات،عدد29.www.nazwa.com

([2])أبو هواش، حوار مع درويش.

([3])درويش، جدارية محمود درويش، ص12-13.

للحياة"[1].وبذلك ينسجم هنا التكرار مع العنوان، ليمثلا الإرادة الحقيقة التي أرادها درويش بقوله(سأصير يوما ما أريد).

أما اللازمة الأخيرة التي مثلت هاجس الخوف والمواجهة عند درويش فهي مناداته للموت(أيها الموت)، وتكررت هذه اللازمة أربع مرات، يقول درويش:

"أَيُّها الموتُ انتظرني خارج الأرض،
انتظرني في بلادِكَ، ريثما أُنهي
حديثاً عابراً مَعَ ما تبقَّى من حياتي
قرب خيمتكَ، انتظِرْني ريثما أُنهي
قراءةَ طَرْفَةَ بنِ العَبْد..." [2].

يبدو أن درويشا أراد أن يلاطف الموت ليأخذ فرصة في البحث عن الهوية والاسم لذا يقول درويش"إن صراع هذه القصيدة مع تجربة موت شخصي لم يكن في حاجة إلى الإشارة الواضحة إلى أن حياتنا العامة هي حالة صراع جماعي ضد موت الهوية والمعنى "[3].فالموت الذي يراه درويش هو موت الذات والهوية فكان لا بدّ من انتظار الموت حتى يجد هويته من خلال اللغة التي تكمن في كتابة جداريته حيث قدم لنا فيها تجربته في الحياة لذا نجد أن الشريحة قدمت تصورا واضحا عن إحساس الشاعر بالموت فأراد أن يكون هذا العمل تخليدا لذاته بعد موته وهو يدرك تماما كما يقول:"إن الموت النهائي هو موت اللغة"[4].

وبعد، فإن البنية الكلية للنص تأتي من تعالق العنوان (جدارية محمود درويش) مع التكرار، فالشق الأول من العنوان (جدارية) يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالمنجز النصي الذي عدّه درويش معلقته في العصر الحديث، وأما الشق الثاني (محمود درويش) فيوحي بارتباط هذا الاسم بالمعلقة (جدارية) وكذلك بتخليد هذا الاسم فليس أحد منا يقرأ العنوان دون اسم محمود درويش، فهو دال عليها ومرتبط

([1])درويش، حيرة العائد، ص146.

([2]) درويش، جدارية محمود درويش، ص49.

([3]) درويش، حيرة العائد، ص144.

([4]) درويش، حيرة العائد، ص145.

بها، فالعنوان بشقيه يمثل "جماع الوحدة الدلالية الكبرى للعمل "[1]، وباستخدام التكرار ترتبط أحداث الخطاب ودلالته المعجمية مشكلة نسقاً واحداً في بناء الخطاب الشعري، مما يجعل من التكرار داخل بنية الخطاب عنصراً مهماً يسهم في انسجام الخطاب الأدبي.

3.3 المعرفة الخلفية/ معرفة العالم

تعدُّ المعرفة الخلفية آلية مهمة من آليات انسجام الخطاب، ويقصد بها " ثقافة المتلقي وأدواته المعرفية وماليديه من قدرة على التصور الذهني للأشياء "[2]. فثقافة المتلقي تشكل بعداً مهماً في تحليل الخطاب الأدبي والغوص في عوالمه وفهم دلالاته وربط البنية الدلالية في المنجز النصي.

فالمتلقي عند قراءته للنص لا بد أن يعتمد تلقيه للنص على " معرفة سابقة مختزنة في الذاكرة، يثير منها عند الضرورة بعض العناصر ليعبر بها عما يصادفه أو يفك بها شفرة ما يقرؤه"[3].ويفهم من هذا أن توظيف المعرفة يسهم في بناء تصور جديد لدى المتلقي في الكشف عن البنية الدلالية للخطاب الأدبي.

والقارئ للنص الأدبي حين يقرأ خطابا فإنه يستدعي مخزونه الذهني وما رصده عقله من ثقافات مختلفة سواء دينية أو اجتماعية او سياسية أو فكرية، في محاولة لتلقي النص وفهم دواله إذ إن " المعرفة الخلفية تسهم بشكل فعال في تكسير العلاقة المتوترة بين القارئ والنص، وبالتالي تجعله يشعر بإمكان الفهم والتأويل "[4] اعتماداً على ثقافته المعرفية والتأويلية في فهم النص الأدبي.

ومن هنا يمكن القول إن على المتلقي الاعتماد على ثقافته في استحضار كثير من الروافد المهمة للدخول إلى عالم النص كالأساطير والرموز والتناصات، لأنه قد يفهم من خلال معرفته الأدبية كثيرا من الخطابات الأدبية، فيوضح المتلقي معتمدا

([1])الجزار، العنوان وسيموطيقا الاتصال الأدبي،ص81.

([2])الرواشدة، في الأفق الأدونيسي، ص 50.

([3])مفتاح، النص من القراءة للتنظير، ص33.

([4])خطابي، لسانيات النص، ص326.

على قدرته الثقافية أهم الدلالات والايحاءات التي وظفها المبدع في الخطاب الشعري، ويمكن الوصول هنا إلى فكرة أن المعرفة مشتركة بين المبدع والمتلقي ذلك أن المبدع " يراعي ما يتوقعه منه متلقيه فيماشيه ويكيف خطابه إرضاء له، والمتلقي يؤول النص بانتظاره وتوقعه "[1]

غير أن عدداً من التحديات قد تُشْكِلُ على المتلقي في تأويل النص كالتعمية والغموض والانحراف بمدلول الرمز أو الأسطورة[2]، وقد تتجاوز هذه التحديات إلى حدود لا يمكن للمتلقي تفسيرها أو تحديدها بسهولة بسبب تعدد المفاهيم واختلاطها، ولا بد هنا من مجموعة من الآليات التي تساعد في فهم النصوص، وتسعف المتلقي بأدوات تسهم في تأويل الخطاب الأدبي، ومن هذه الآليات:

1- الإطارات المعرفية: وهي طريقة لتصوير المعلومات العامة التي نستعملها في انتاج الخطاب الأدبي وفهمه وقد وضعها (منسكي)، الذي يرى أن معلوماتنا مخزنة في الذاكرة في شكل بنى مخصصة للبنيات يطلق عليها (إطارات معرفية)، وهي عبارة عن إطار تذكر يتم تكييفه ليتناسب مع الواقع، وذلك بتغيير التفاصيل حسب الحاجة[3]، لذا فإن الأطر "شبكة من العلاقات يكون مستواها النموذجي الأولي، مطابقا لأحداث ثابتة ومتعلقة بأوضاع نموذجية، وشبكة دنيا هي تحققات لتلك الشبكة "[4].

2- المدونة: توافق المدونة الإطار لكنها متخصصة بالتعامل مع المتتاليات الحديثة، أي أنها تشمل متتالية معيارية من أحداث تصف وضعية ما[5]. ويذهب محمد مفتاح إلى أن المدونة " متتالية ثابتة من الأحداث النموذجية التي تصف وصفاً، أي تتالي العلاقات الزمانية والمكانية وانتظامها "[6].

([1])مفتاح، دينامية النص، ص28.

([2])الخوالدة، تحليل الخطاب الشعري، ص155.

([3])براون ويول، تحليل الخطاب، ص285.

([4])مفتاح، دينامية النص، ص26.

([5])خطابي، لسانيات النص، ص312.

([6])مفتاح، دينامية النص، ص26.

3- المخططات الذهنية: وهو مصطلح " للحديث عن المجال المرجعي الموسع الذي نعود إليه في تأويل النصوص المكتوبة إذ نستطيع أن ننظر إلى معرفتنا الخلفية المحيطة والمواقف على أنها تمثل المخطط الذهني الذي يكمن وراء تأويلنا للنص"[1].

4- الحوار: وهي نظرية يقصد بها انسجام الكلام وترابطه، فعندما تذهب إلى المقهى مثلا، أو كتابتك عنه،تحتم عليك أن تتعرض للنادل والكراسي ونوع المشروب فإن لم تذكر كل العناصر فإن المتلقي يتمها من عنده ليجعله خطابا ذا بنية ثقافية ثابتة[2].

ومن هنا تأتي أهمية هذه النظريات في فهم النصوص وتأويلها، لا سيما ما أشكل على المتلقي إدراكه، فهي تعطي للمتلقي فرصة في تأويل النص، وفهم رؤيا الشاعر، وتوضيح مقاصده؛ لذا يلجأ المتلقي إلى مثل هذه النظريات لمساعدته في التئام البنية النصية والوصول إلى انسجام الخطاب.

إن قراءة الجدارية ومحاولة تتبع نصوصها يعدُّ خطوة مهمة في الوصول إلى البنية الكلية للنص، إذ إن معرفتنا للعالم قد تساعدنا في البحث عن انسجام الخطاب عبر عدد من الدوال والإشارات التي تسعفنا في قراءة النص وتأويله من أجل تحديد هويته على اعتبار أن النص يمثل نسيجاً واحداً.

تمثل البنية الكلية للديوان موقف الشاعر من الموت، فعندما أحس درويش بعد مرضه بضياع الذات، واستبد به هاجس النهاية أدرك حينها "أن الموت النهائي هو موت اللغة "[3] ، لذا فإن مشهد الخوف من الموت تفاعل مع النص منذ بدايته وحتى النهاية، معبرا من خلال ثقافته التاريخية الواسعة بأن اللغة هي وحدها قادرة في التعبير عن رؤياه ومكنوناته، وخلوده والتغلب على الموت.

وقد استغل درويش اللغة بجميع دلالاتها التاريخية والأسطورية والرمزية في توضيح رؤياه ومقاصده، واستحضر العديد من الرموز والأساطير في بناء خطابه،

([1])براون ويول، تحليل الخطاب، ص 293.

([2])مفتاح، تحليل الخطاب الشعري، ص 124.

([3]) درويش، حيرة العائد، ص145.

ليمنح المتلقي فرصة التأويل من خلال ثقافة مشتركة بينهما، فدرويش يعرض " توسيع الهوة بين القصيدة وكاتبها الثاني: المتلقي، الذي لا يتحقق المشروع الشعري بدونه وبدون تحركه في اتجاه النص "[1].

واتكأ درويش في جداريته على إشارات عديدة وظّفها في نصه، ارتبط بعضها بالنص القرآني، وأخرى تعلقت بالأثر الديني والتاريخي والصوفي والأسطوري والرمزي، كأسطورة العنقاء وملحمة جلجامش ورمز المسيح، وكذلك استحضاره لعدد من أسماء الشعراء،كامرئ القيس، وطرفة بن العبد، والشاعر الفرنسي (ريني شار) والفيلسوف الألماني (ماترين هيدغر)، وغيرها من الثقافات الدالة على سعة ثقافة درويش.

وستتوقف الدراسة عند عدد من النماذج التي يوظف فيها المبدع مجموعة من التراث الرمزي والأسطوري والتاريخي، الذي قد يسعف المتلقي في تأويل النص والبحث عن انسجام الخطاب، إذ إن المتلقي يعتمد " على ما تراكم لديه من معارف سابقة تجمعت لديه كقارئ للنص متمرس قادر على الاحتفاظ بالخطوط العريضة للنصوص (والتجارب) السابق له قراءتها ومعالجتها "[2].وأول أنموذج يقابلنا قول درويش:

"... سأقول: صُبُّوني
بحرف النون، حيث تَعُبُّ روحي
سورةُ الرحمن في القرآن. وامشوا
صامتين معي على خطوات أَجدادي
ووقع الناي في أَزلي. ولا
تَضَعُوا على قبري البنفسجَ، فَهْوَ
زَهْرُ المُحْبَطين يُذَكِّرُ الموتى بموت
الحُبِّ قبل أَوانِه. وَضَعُوا على
التابوتِ سَبْعَ سنابلٍ خضراءَ إنْ

(1) درويش، حيرة العائد ، ص 147.
(2)خطابي، لسانيات النص، ص61.

وُجِدَتْ، وبَعْضَ شقائقِ النُعْمانِ إنْ
وُجِدَتْ. "[1]

عند تأملنا الشريحة نلحظ عددا من الدوال التي قد تنهض بتفسير الخطاب، وهي (حرف النون، وسورة الرحمن، والبنفسج، والتابوت، وسبع سنابل خضراء، وشقائق النعمان)، فمعرفتنا الخلفية تحيل (حرف النون، وسورة الرحمن، والتابوت، وسبع سنابل خضراء) إلى النص القرآني، وكذلك يحيل (البنفسج، وشقائق النعمان) إلى رموز من الطبيعة، فالخطاب الأدبي إذن مثقل بالتناصات والرموز، ولا شك أنها تحمل أبعادا ودلالات توحي بمراسم الجنازة التي يتخيلها درويش لنفسه، يقول درويش في كتابه ذاكرة النسيان " أريد جنازة حسنة التنظيم، يضعون فيها الجثمان السليم، لا المشوه، في تابوت خشبي ملفوف بعلم واضح الألوان الأربعة... وأريد أكاليل من الورد الأحمر والورد الأصفر. لا أريد اللون البني الرخيص ولا أريد البنفسج، لأنه يذيع رائحة الموت "[2] ، فتفاصيل الرحيل تلتصق في ذهن درويش، الذي أصبح هاجس الموت يسيطر عليه، لذا فإن امتزاج التناص مع الرمز يمثل إيحاءات للدخول إلى عالم النص الدرويشي، إذ يوحي رمز البنفسج إلى الموت أما شقائق النعمان فتمثل لون الدم وهي رمز للشهادة، وتوحي السنابل الخضراء إلى الحياة والتجدد، وتذكرنا بفصل الحصاد (تموز)، فالتصور الذهني لمشهد الجنازة عند درويش يعزز فكرة التلاحم بين أجزاء المقطوعة الشعرية.

إن التحام الرمز مع التناص أكسب المقطوعة الشعرية بعداً مهماً في انسجام الخطاب الشعري، فالشاعر يمزج بين دوال الموت وتفاصيل الجنازة في رحلته للأبدية البيضاء، ولكن رحلة الحياة عند درويش لا تنتهي بالموت، وإنما تستدعي رمزية (سبع سنابل خضراء) لتدل على الحياة والتجدد، وهذا تثبيت لرؤيا الشاعر في تجربيه مع الموت وعدم استسلامه له، ليؤسس بذلك علاقة مع العنوان (جدارية)، في اسهام لتحقيق انسجام الخطاب.

([1])درويش، جدارية محمود درويش، ص49-50.

([2])درويش، محمود،(1997م)، ذاكرة النسيان، د.ط، دار الناشر، رام الله، ص33.

وفي مقطوعة أخرى من النص، تقودنا معرفتنا للعالم في البحث عن دواله واستنطاقها وتوضيح الرؤيا، يقول درويش:

"... سائرون على خُطى
جلجامشَ الخضراءِ من زَمَنٍ إلى زَمَنٍ ... /
هباءٌ كاملُ التكوينِ ...
يكسرُني الغيابُ كجرَّةِ الماءِ الصغيرة.
نام أَنكيدو ولم ينهض. جناحي نام
مُلْتَفّاً بحَفْنَةِ ريشِهِ الطينيِّ." [(1)]

تتكئ هذه المقطوعة الشعرية على أسطورة جلجامش، إذ تسعفنا المعرفة الخلفية بتذكر الملحمة البابلية، ودرويش في المقطوعة يريد أن يعيد الملحمة ليسير على خطى جلجامش من خلال كلمة (سائرون)، فالرحلة كما تبدو مشتركة بين خطى جلجامش وخطى درويش، ليعبر بذلك عن الهم المشترك بينهما، وهو هم الحياة والموت، أما أنكيدوا رمز الفناء والموت،فهو يؤطر قضية الموت الأبدي إذ(نام ولم ينهض) معلناً استسلامه للموت، ولكن درويشاً من خلال استحضاره الأسطورة أراد أن يماثل الملحمة من خلال شخصية جلجامش، حيث إن جلجامش حاول " مجابهة الموت وتجاوزه، وظهر قلقه الممزق أمام فاعلية الزمن التدميرية "[(2)] ، ومثل هذا القلق عاشه درويش في جداريته تجاه الموت، فلقد حاول أن يواجه الموت بكل طاقاته الإنسانية، فحاوره وتقرب منه وتودد إليه من أجل منحه تخليد الذات، وبذلك نجد أن الشاعر قد وظف الأسطورة من أجل خدمة هدفه المتمثل في الحياة وتخليد الذات.

إلى جانب الملحمة الأسطورية جلجامش، يتكئ الشاعر على شخصية دينية هي المسيح – عليه السلام – باعتباره رمزاً للتضحية والفداء، ولكن درويشا اختزله ليتوافق مع رؤيته ويخدم غرضه الشعري، يقول درويش:

" مثلما سار المسيحُ على البُحَيْرَةِ،

([1])درويش، جدارية محمود درويش، ص 80-81.

([2])أبو ديب، الرؤى المقنعة، ص 356.

سرتُ في رؤيايَ. لكنِّي نزلتُ عن
الصليب لأَنني أَخشى العُلُوَّ،ولا
أُبَشِّرُ بالقيامةِ. لم أُغيِّرْ غَيْرَ
إيقاعي لأَسمَعَ صوتَ قلبي واضحاً. [1]"

عند تأملنا في الأسطر الشعرية نجد أن تمحور الرمز (المسيح)، قد اكسب النص بعداً مهماً، فقد مزج الشاعر بين تجربته وتجربة المسيح، ويبدو أن هذا الملمح من حياة المسيح، قد استحضره درويش معتبرا أنه " يقضي في سبيل فكرة أو مبدأ، فإن فكرته أو مبدأه يعيش من خلال موته كما كان جسد المسيح طعاما لتلاميذه ودمه شرابا لهم، وكما بعث المسيح بعد الموت "[2] ، فدرويش حاول أن يؤطر تجربته عبر تجربة المسيح، ولكن ثمة مفارقة في أن درويش آثر النزول عن الصليب لأن نفسه عاجزة وضعيفة، واكتفى بأن يستمع إلى أناشيد قلبه وهي تعود إلى الحياة، فدرويش يدرك أن قوته ومصيره لا يكون إلا بحياته لذلك نزل عن الصليب، ومن هنا فإن المعرفة الخلفية لشخصية المسيح ساعدت في توجيه الخطاب، من خلال توضيح المدلول، وتقريب المعنى المؤدي الى انسجام الخطاب.

ويستمر الخطاب فيمدنا بفيض من الرموز التراثية التي تمكن المتلقي من تأويل الخطاب الأدبي، من خلال توظيف الشخصيات الأدبية، ومن هنا لا بد من الإشارة إلى أن المعرفة الخلفية تسهم في بناء النص، وتزود المتلقي بإشارات قد تساعده في توضيح رؤيا الشاعر، وسنتوقف عند نموذج دال على المعرفة الخلفية من خلال استحضار شخصية أدبية تتعالق مع تجربة الشاعر، يقول درويش:

" رأيت المعريَّ يطرد نُقَّادَهُ
من قصيدتهِ:
لستُ أَعمى
لأُبْصِرَ ما تبصرونْ،
فإنَّ البصيرةَ نورٌ يؤدِّي

([1])درويش، جدارية محمود درويش، ص92.

([2])زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص85.

إلى عَدَمٍ .... أَو جُنُونْ "[1].

عند تأمل المقطوعة السابقة يتبين لنا حجم المفارقة التي تقوم عليها المقطوعة، فهي تبدو واضحة من بدايتها، فمعرفتنا للعالم توضح أن أبا العلاء المعري كان معتزلاً للحياة، ولكن درويشا من خلال المفارقة استطاع أن يبعث في شخصية المعري لونا من الحياة، ليعزز لنا فكرة أن " الضرير يستطيع أن يعانق سر الحياة...، بينما يظل المبصرون يتيهون ويتمنون لو استطاعوا أن يصلوا إلى صفاء عالم المحبسين بما فيه من ضياء البصيرة "[2] ، لذلك يعزز الشاعر رؤياه باستحضاره لشخصية المعري التي أسهمت بدلالة إيجابية في التعبير عن حب الحياة والتمسك بها عل خلاف شخصية المعري الحقيقية، الذي آثر البقاء في بيته فلزمه وعاش في ظلمتين، وأطلق عليه لقب " رهين المحبسين" ولكنه لا يزال يعيش بيننا خالداً بخلود الكلمة التي سطرها شعراً.

وفي نموذج آخر، يتمثل في قصة (طوفان نوح) تمدنا معرفتنا الخلفية بدلالات تساعد المتلقي في استنطاق النص، وكشف دلالاته، يقول درويش:

" وأُريدُ أُن أُحيا ...
فلي عَمَلٌ على ظهر السفينة. لا
لأُنقذ طائراً من جوعنا أَو من
دُوَارِ البحر، بل لأُشاهِدَ الطُوفانَ
عن كَثَبٍ: وماذا بعد ؟ ماذا
يفعَلُ الناجونَ بالأرض العتيقة ؟
هل يُعيدونَ الحكايةَ ؟ ما البدايةُ ؟
ما النهايةُ ؟ لم يعد أَحَدٌ من
الموتى ليخبرنا الحقيقة ... /"[3]

([1])درويش، جدارية محمود درويش، ص 31-32.

([2])زايد، استدعاء الشخصيات التراثية، ص 143.

([3])درويش، جدارية محمود درويش، ص48.

تتكئ المقطوعة الشعرية على التناص الديني، والتفاعل مع القصص القرآني، لاستمرار انسجام الخطاب وتعبيراً عن الحلم الذاتي، وعند إنعام النظر في النص السابق تسعفنا معرفتنا الخلفية في تدبر الخطاب واستنطاقه، فالشاعر أعادنا إلى سفينة الحياة، ولكن ثمة رؤية دلالية تحمل مفارقة تتحكم بأفق النص، لأن درويشا ينظر إلى ما بعد الطوفان، ينظر إلى الناجين هل يستعيدون حكاية من غرقوا ؟ أم أنهم سيبدؤون حياة جديدة بعيدة عن الآثام ؟ لقد وضع درويش المتلقي أمام فيض من الأسئلة، وهذا ما يدعو ذاكرتنا إلى التأمل في المقطوعة، ويبدو أن درويشا في استحضاره طوفان نوح قد أشار إلى قضيته الفلسطينية،ويمثل الناجون من ينشدون السلام والحياة، في حين يقتل الشعب الفلسطيني ويهجّرون وهم يطلبون العون من الآخرين ولكن هل من مستمع؟ ودرويش إذ يستحضر طوفان نوح يمثل إطارا ذهنيا في نظر المتلقي، وهو المصير الجمعي لشعب عانى التشتت والحروب، ومصير ذات درويش التي عانت الغربة بعيدا عن الوطن.

وفي نموذج أخير دال على معرفتنا للعالم ودورها في انسجام الخطاب، يستحضر درويش شخصية (سليمان) عليه السلام، إذ يقول:

"**((سُلَيمانُ كانَ))** ...

فماذا سيفعل موتى بأسمائهم

هل يُضيءُ الذَّهَبْ

ظلمتي الشاسعةْ

أَم نشيدُ الأناشيد

والجامعةْ ؟

باطلٌ، باطلُ الأباطيل ... باطلْ

كُلُّ شيء على البسيطة زائلْ /..."[1]

تمثل المقطوعة السابقة بعداً مهماً في تجربة درويش الذاتية، حيث تمثل معرفتنا للعالم أن سليمان – عليه السلام – وصل إلى ذروة المجد بعد أن أعطاه الله

([1])درويش، جدارية محمود درويش، ص91.

ملكا عظيما، إلا أنه في نهاية حياته اعترف بأن كل شيء باطل " باطل الأباطيل يقول الحكيم، باطل الأباطيل كل شيء باطل "[1] ، لذا فإن استحضار درويش لحكمة سليمان، إنما ليؤكد تصوره الخاص على أن يقنع نفسه ويروضها من أجل الإيمان بحقيقة الموت، وإن الموتى لا يحملون معهم أسماءهم، لأنه يتساءل عن فائدة الأسماء للموتى، لذا يختم درويش الموقف بنشيد إن (كل شيء على البسيطة زائل).

وهكذا نجد أن المعرفة الخلفية كشفت عن دلالات النص، وسهلت عمل المتلقي في توضيح غموض النص من خلال فك شفراته، حيث عملت التناصات القرآنية والمواقف التاريخية على الكشف عن المعاناة الذاتية للشاعر، ولاسيما تجربة الموت التي عانى منها وأصبحت هاجسا له رافقه في نص الجدارية ليتحد مع عنوانها على اعتبار أن النص والعنوان يتعالقان معا في انسجام الخطاب.

4.3 التشتت والانقطاع والفراغ

يواجه المتلقي عند تحليل الخطاب الشعري إشكالات كثيرة، لا بد من ملاحظتها والوقوف عليها، ومحاولة تأويلها من أجل الوصول إلى تأويل الخطاب الكلي للنص؛ من هذه الإشكالات التشتت والانقطاع، التي تضع المتلقي في إشكالية التأويل النصي، فمهارة المبدع قد تجعل المتلقي أمام تحدٍ في قراءة النص وتأويله وهو هنا بحاجة إلى مهارة ودقة عالية في تحليل النصوص والاحتكام الى نظريات نقدية تساعده في تأويلها، خاصة ما تركته أدوات الاتساق من بياضات وحذف دال وغموض وإبهام ومفارقة، وجميعها تسهم في انسجام الخطاب بشرط معرفة دلالتها وتأويلها، مما يترك لـــ "القارئ أو المستمع حرية سد الفجوات وملء الثغرات والبياض"[2].

ويذهب براون ويول إلى أنه "بالإضافة إلى معرفتنا ببنية الجملة معرفة لقوالب ثابتة أخرى تحمل المعلومات. ونحن نعتمد كذلك على مبدأ ما يقول بأن

([1])العهد القديم، سفر الجامعة، الاصحاح الأول، ص972.

([2])مفتاح، التشابه والاختلاف،ص49.

تجاور مقاطع لغوية يؤدي بنا إلى فهمها على أنها مترابطة حتى في غياب أدوات رابطة بينها"[1].

ويوضح محمد مفتاح أنَّ أسباب التشتت والانقطاع تعود إلى:"1)عدم التحديد الذي لا أهمية له.2)شعور القارئ بثغرة في الخطاب.3)حذف أشياء من الخطاب حتى يسهم القارئ في تشييد معناه.4)شعور القارئ بدلالات متناقضة في الخطاب.5)عدم استطاعة القارئ تشييد دلالة واحدة"[2].

وقد قدمت الدراسات النقدية مفاهيم متعددة للاستدلال على ملء ثغرات النص وسد فجواته وتسوية بياضه، ومن هذه المفاهيم الاستدلال والاستنباط والاستصحاب والمقايسة والاستراتيجية التنازلية، وبذلك تساعد هذه المفاهيم في تنبيه الذات إلى مكان الخلل والنقص في تشييد البنية النموذجية للخطاب"[3].

وهذه المفاهيم بحاجة إلى من يستدل عليها داخل الخطاب، والأمر موكول هنا إلى المتلقي، الذي يؤدي دوراً مهماً في انسجام النص لأن التشتت والفراغ والحذف تخلق حالة من ضعف العلاقات الاتساقية، لذا فإنها تقدم فضاءً من الانسجام والتعالق الدلالي الذي يعوض هذا الضعف"[4] ويسد فراغاته ويصل به الى درجة من التماسك الدلالي.

وستتوقف الدراسة عند مجموعة من النماذج التي ظهرت فيها آلية التشتت والانقطاع والفراغ داخل الخطاب، لتأتي سلطة المتلقي "الذي يحدد متى وأين ينبغي اللجوء إلى الاستدلال، وهو يقوم بذلك عندما يحس بأن تعطل فهمه وتأويله للنص ناتج عن فراغات أو تقطعات ينبغي أن تملأ لكي يصل إلى تأويل معين"[5]؛ للنص بعد أن أشكل عليه فهم الدلالة، ويبدو أن المتلقي يلجأ إلى عملية الاستدلال الذاتي، عندما يتعرض إلى التشتت وانقطاع الرؤيا والفراغ الذي يمارسه عليه النص،

([1])براون ويول، تحليل الخطاب،ص268.

([2])مفتاح،التشابه والاختلاف،ص49.

([3])مفتاح، التشابه والاختلاف،ص50.

([4])الرواشدة، في الافق الاندونيسي،ص23.

([5])خطابي، لسانيات النص،ص75.

وسلطة الاستدلال هي للقارئ بوصفه المبدع الثاني للنص على مدى الزمان والمكان؛ وهو الاستدلال الذي يقوده إلى تأويل معين للنص دون تدخل من المبدع. فالعلاقة إذن بين اثنين لا ثالث لهما، النص مهما كانت تقانته، والمتلقي مع تفاوت أدوات استكشافه.

إن المتأمل في الجدارية يلحظ انقطاعاً وتشتتاً في بعض مقطوعاتها، وقد يعود سبب ذلك إلى نوع من الغموض والإبهام "سواءً في البعد الإحالي، أو الحذف أو الدلالة المناقضة، أو عدم القدرة على تشييد المعنى "[1]. ومن هنا نجد أن بنية القصيدة "مخلخلة متشظية متشذرة بفراغاتها وغياب روابطها، وصار القارئ وفق نظرية التلقي هو الذي يملأ فراغاتها ويقيم روابطها ويمنحها تماسكها"[2] للوصول بها إلى انسجام الخطاب.

إن الوصول إلى مقاصد النص والتعرف إلى دلالته والبحث عن روابط بين التراكيب يقع على عاتق المتلقي، مما يضعه أمام احتمالات غير يقينية،عليه أن يحسب حسابها عند تأويل الخطاب، عندها يوقف الجهد التأويلي، وقد يجانبه الصواب، حينها قد لا يتطابق التأويل مع مقاصد الشاعر في كل حالاته"[3].

مما يخلق فجوة داخل بنية الخطاب وحالة من التشتت والانقطاع،إذا علمنا أن محود درويش "يعد من الشعراء العرب الذين يجنحون الى مثل هذه التراكيب المفككة ويتقنون بناءها"[4]. عندها يصعب على المتلقي تلقي الخطاب.

ومن نماذج الجدارية التي تتصف بالتشتت المؤدي إلى إعاقة التأويل، قول درويش:

رأيت " ريني شار "

يجلس مع " هيدغر "

([1])الخوالدة، تحليل الخطاب،ص169.

([2])القعود، عبدالرحمن محمد، (2002م)الابهام في شعر الحداثة، سلسة عالم المعرفة،العدد 279، ص211.

([3])الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل،ص65.

([4])الرواشدة، إشكالية التلقي والتأويل، ص65.

على بُعْدِ مترين منِّي،

رأيتهما يشربان النبيذَ

ولا يبحثان عن الشعر ...

كان الحوار شُعَاعاً

وكان غدٌ عابرٌ ينتظرْ.. [1]

إن من ينعم النظر في المقطوعة السابقة، يجدها مكونة من عناصر مختلفة كما يبدو لنا، فما العلاقة بين "ريني شار" و "هيدغر" والشاعر ؟ وللإجابة عن السؤال لا بد لنا من البحث في العلاقة داخل أجزاء المقطوعة للوصول الى مجمل الخطاب، على اعتبار أن الجدارية تمثل مجموعة من العلاقات التواصلية،غير أنه لا بد من التئام البنية الداخلية للخطاب داخل المنجز النصي. فالشاعر باستدعائه شخصيات أجنبية ليس لها أي بعد دلالي في فكر المتلقي قد تؤدي إلى نوع من الانقطاع في النص، ومن هنا لا بد من ربط الدلالات،إذا علمنا أن الشاعر الفرنسي (ريني شار) في كتابه:"(في محترف الشاعر) قد أشار الى الفيلسوف الألماني (هيدغر) بأنه يشبه(بحيرة نواحي الحلم)" [2] وبهذا فإن درويش يؤطر لرؤيا مشتركة بينه وبين (ريني شار) و(هيدغر)تقوم على الحلم (رأيتُ)، وقد رآهما يتمتعان بالحياة ولا يبحثان عن كتابة الشعر ليزداد بعدها التشتت بالحذف، وربما يوحي ذلك الحذف عن قرب الشاعر منهما في الحلم (على بعد مترين مني)ليضمّ نفسه إليهما ويشاركهما اللقاء بعد أن أصبحت شهرتهما قد تجاوزت أسباب الموت ولا زالت أسماؤهما حاضرة في ذاكرة الأدب العالمي، وحتى في ذاكرة محمود درويش. فدرويش يريد أن يؤطر من خلال هذه الرؤيا العلاقة بينه وبين كبار الأدب لتبقى ذاكرة بين أسمائهم.

وفي أنموذج آخر يجمع فيه الشاعر بين غموض الرمز وتشتت الحذف يستحضر درويش رمز (امرؤ القيس)،محاولا أن يغني النص بالدلالات والايماءات المعبرة، يقول:

([1])درويش، جدارية محمود درويش، ص30-31

([2])حبش، اسكندر، (2011م)، رينيه شار، نجلى نزوى،العدد 67،يونيو،ص84.

"لم تَكُنْ لُغَتي تُودِّعُ نَبْرها الرعويَّ
إلاّ في الرحيل إلى الشمال. كلابُنا
هَدَأَتْ. وماعِزُنا توشَّح بالضباب على
التلال. وشجَّ سَهْمٌ طائش وَجْهَ
اليقين. تعبتُ من لغتي تقول ولا
تقولُ على ظهور الخيل ماذا يصنعُ
الماضي بأيَّامِ امرئ القيس المُوَزَّعِ
بين قافيةٍ وقَيْصَرَ .../"[1]

في المقطوعة السابقة تتعالق الإحالات مع الرمز الشعري في تكوين المعنى غير أن الرمز أوجد نوعاً من التشتت والانقطاع في نسيج النص، ويظهر التشتت بشكل أكبر حين أنهى الشاعر مقطوعته بالحذف الذي يشكل جزءاً من دلالة النص ويبدو أن المقطوعة تصور نوعاً من ضياع الهوية، وقد يمثل الرحيل إلى الشمال إشارة إلى التهجير الذي تعرض له الشعب الفلسطيني بعد النكبة، وقد يوحي هدوء الكلاب بالأمان ولكن في وطن آخر،وأما (ماعزنا توشح بالضباب) فدلالة على علو الجبال ويمكن أن الشاعر قصد (جبال لبنان)،وقد يدل السهم الطائش على الغدر فالشاعر يشعر بغربة روحية ومعنوية بعيداً عن وطنه في وقتٍ أُجهضت به قضيته وضاعت في أدراج المجتمع الدولي، فأصبح حال هذه الأمة كحال امرئ القيس عندما استنجد بـــــ (قيصر)،فامرؤ القيس (صاحب الحق والمشرد) وقيصر (العدو) لذا فإن استقواء العرب بعدوهم هو ما أضعفهم مع أنهم أصحاب حق، ومن هنا وجود الحذف في نهاية المقطوعة قد أعطى للمتلقي حرية في ملء الفراغ ومحاولة تأويله ومن ثم فقد سمح للمتلقي مشاركته في توضيح ما سكت عنه الشاعر.

إن النظر في النص يجعل المتلقي أمام تحدٍ قد يشكل عليه فهمه، ولا بد هنا من أن يتسلح المتلقي بآلياته في مواجهة هذه التحديات، والفضاء البصري من أهم التقنيات الحديثة التي لجأ لها الشعراء في قصائدهم، ويشكل تمزيق الكلمة إحدى هذه

([1])درويش، جدارية محمود درويش، ص72-71.

التقنيات التي تدعو المتلقي إلى التأمل في الكلمة والتوقف على دلالتها، ومن النماذج الدالة على تفكيك الكلمة، قول درويش:

"بخمسة أَحْرُفٍ أُفُقيّةِ التكوين لي:
ميمُ / المُتَيَّمُ والمُيتَّمُ والمتمِّمُ ما مضى
حاءُ / الحديقةُ والحبيبةُ، حيرتانِ وحسرتان
ميمُ / المُغَامِرُ والمُعَدُّ المُسْتَعِدُّ لموته
الموعود منفيّاً، مريضَ المُشْتَهَى
واو / الوداعُ، الوردةُ الوسطى،
ولاءٌ للولادة أَينما وُجِدَتْ، وَوَعْدُ الوالدين
دال / الدليلُ، الدربُ، دمعةُ
دارةٍ دَرَسَتْ، ودوريّ يُدَلِّلُني ويُدْميني /
وهذا الاسمُ لي ..."[1]

إن أول ما يلفت الانتباه في المقطوعة السابقة هو تمزيق الشاعر لأسمه أو تفكيكه (ميم/حاء/ميم/واو/دال)،ويشكل هذا التمزيق نوعاً من التشتت والانقطاع داخل النص، ويبدو الغريب أيضاً تلك الدوال التي تتبع كل حرف مما يزيد الأمر غموضاً وتضع المتلقي في حيرة التأويل، إذ تزدحم المقطوعة بعدد كبير من الرموز والدلالات الايحائية، ولو تأملنا الدوال لوجدنا أنها تتفق مع الحروف المقطعة في الحرف الأول، ويمكن أن توحي هذه الدوال بسيرة حياة الشاعر، وكأنه يكتب مذكراته الشخصية في مقطوعة واحدة، ولعل هذا الأسلوب قد حظي باهتمام المتلقي، ويبدو هذا التشظي في كتابة الاسم هو بمثابة تخليد للذات وهذا ما أشار إليه في نهاية المقطوعة (وهذا الاسم لي...).

وبعد فإن نص الجدارية يتفق مع عنوانها في بنيته الكلية ولعل الخطاب يزخر بعدد من الدلالات والايحاءات الرمزية والأسطورية إضافة إلى الإشارات التاريخية

([1])درويش، جدارية محمود درويش، ص102-103.

والأدبية التي أغنت التجربة الشعرية وقد مثل التشتت والفراغات جسراً يعبر منه المتلقي إلى أفق النص وكذلك فرصة يعبر من خلالها المتلقي عن رؤية المبدع.

الخاتمة:

لقد انتهت الدراسة بعد وقوفها على ثنائية الاتساق والانسجام في "جدارية محمود درويش"، على اعتبار أن الجدارية تشكل نصاً واحداً في الدلالة والمعنى، وقد توصلت الدراسة إلى عدد من النتائج يمكن ذكرها فيما يلي:

أولا: إن دراسة النص الأدبي من خلال اللسانيات الحديثة ونظريات تحليل الخطاب، قد تساعد المتلقي في الكشف عن آفاق الخطاب وحدوده، ومعرفة مصطلحات علم النص كالحدود بين الجملة والنص والخطاب، والوقوف كذلك على المفاهيم المتعلقة بنظريات تحليل الخطاب كالاتساق والانسجام وأثرهما في المنجز النصي، ولقد أمدت مصطلحات علم لغة النص الخطاب بكثير من الدلالات والمفاهيم التي ساعدت في توضيح الرؤيا المقصودة، وأعطت المتلقي مفتاحا ليدخل من بابه في الولوج إلى عوالم النص، وأمدته بزاد يمكن أن يساعده في الكشف عن مكنوناته وقضاياه اللغوية والدلالية المتعددة.

ثانيا: توضح لنا عند دراسة الاتساق النصي في الجدارية، التفاوت الكبير بين آليات الاتساق، فقد لاحظنا سيطرة الإحالة النصية بشكل كبير على نص الجدارية، ولاسيما ضمير الأنا، وأدى ذلك الى ضعف في التوازن بين الضمائر وطغيان عنصر على آخر، وأما بقية الإحالات (الإحالة المقامية وأسماء الإشارة والمقارنة)، فقد كانت قليلة مقارنة مع الإحالة النصية، فحضور الإحالة المقامية كان نادراً على مستوى النص، أما أسماء الإشارة فنلحظ حضوراً لافتاً لاسم الإشارة (هذا)، في حين كانت الإحالات القائمة على المقارنة محدودة، وهذا ما يقودنا إلى نتيجة مفادها إن النمط الإحالي لم يشكل أداة قوية في اتساق النص.

أما الاستبدال فإنه مصدر أساسي في اتساق النص،على الرغم من قلة حضوره في النص مقارنة مع الحذف الذي ظهر بشكل واضح في النص مما شكل حالة من التشتت الدلالي، جعل المتلقي يبحث في ملء الفراغات النصية، والنفاذ الى جوهر النص، هذا شكل بدوره تفاعلا بين النص والمتلقي في إدراك فاعلية العنصر المحذوف في بناء النص وتماسكه.

ويأتي الوصل كأحد آليات الاتساق، حيث شكلت أدوات الوصل حضورا متفاوتا ومتناثرا في الجدارية، واحتل الوصل الإضافي الحظ الأكبر في نسبة الحضور مقارنة مع الوصل السببي والعكسي، ومن هنا شكل هذا التفاوت أهمية في تكوين الخطاب ويسهم في اتساق النص.

ونلحظ أن الاتساق المعجمي عمل على ترابط النص من خلال آلية التكرار، إذ شكل ظاهرة أسلوبية عملت على إغناء النص بالعناصر المكررة التي تشكل أهمية في ذهن المبدع، إلى جانب التضام الذي أدى حضوره إلى إتمام البنية المعجمية في النص.

أما التوازي فيعد مظهرا أساسيا في اتساق النص، وقد عمل التوازي من خلال أنواعه على اتساق النص ونموه تركيبيا ودلاليا، وتأتي المفارقة في ربط القضية الفكرية من خلال التناقض والتضاد، حيث كونت حالة من التفاعل بين المبدع والمتلقي في الوصول إلى تحليل منطقي للنص. إلا إن الحاجة بدت ملحة إلى آليات الانسجام التي تترك للمتلقي دورا في مشاركة المبدع في تلقي النص.

ثالثا: قلّت آليات الاتساق في تحقيق ترابط النص، فكان لا بد من الاستعانة بآليات الانسجام، التي تعطي دورا للمتلقي في إتمام فضاءات النص المفككة، وتحقيق المستوى الدلالي والتأويلي من خلال نظرة شاملة للجدارية، إذ ترك درويش في الجدارية للمتلقي علاقات ودلالات ساعدته في جمع اختلالات النص التي عجزت علاقات الاتساق أن تجمعها، وبذلك يسهم المتلقي في تكوين النسيج النصي، للوصول إلى انسجام الخطاب من خلال التواصل بين المبدع والمتلقي.

أما البنية الكلية للخطاب، فعززت من ترابط الخطاب الأدبي في نص الجدارية من خلال آليتي العنوان والتكرار، ارتبط العنوان من خلالها بالخطاب في أطر متعددة تتعالق مع بعضها مشكلة حالة من القلق الوجودي الذي عاشه درويش نحو الذات، مشكلة رؤيا مشتركة للواقع والوجود والموت، وتبدو قضية الموت المحور الرئيس انطلق من خلاله درويش صوب محاور أخرى غنية بالرموز والأساطير والرؤى، لترتبط المحاور مجتمعة بقضية جوهرية توحي بالبقاء وحب الذات، يرافقهما عنصر آخر مسيطر وهو هاجس الموت.

أما التكرار فقد أسهم في انسجام الخطاب؛ لإسهامه في البنية الكلية للنص على اعتبار أن الشاعر لجأ إلى عدد من اللازمات التي ارتبطت ارتباطا وثيقا بالمنجز النصي، لتقدم بعداً تأويلياً يجسد لوحدة الخطاب،وبدا ذلك من خلال الترابط التواصلي بين العنوان والتكرار وإسهامهما في تكوين البنية الكلية للخطاب.

وقد كشفت المعرفة الخلفية في الخطاب عن دلالات النص من خلال التناصات القرآنية، والمواقف التاريخية، والأساطير والرموز، حيث ساعدت المتلقي في توضيح غموض النص ومعرفة الدلالة، وصولا إلى التئام النص والإسهام في انسجامه، وأخيرا، فإن آلية التشتت والانقطاع مثلت جسرا يعبر من خلاله المتلقي إلى ثنايا الخطاب، ليملأ الفراغات والفضاءات التي تركها درويش، على اعتبارها فرصة تشاركية بين المتلقي والمبدع في توضيح الرؤيا باتجاه انسجام الخطاب.

المراجع

أ- **المراجع العربية:**

إبراهيم، نبيلة،(1987م) ، المفارقة ، **مجلة فصول**،مجلد 7،عدد3- 4

ابن منظور، جمال الدين محمد بن مكرم، (1970م)، **لسان العرب**،د.ط،دار صادر بيروت

الأسطة، عادل،(2001م)**أرض القصيدة "جدارية " محمود درويش وصلتها بأشعاره**، دار الزاهرة.

أوشان، علي آيت،(2000م)، **السياق والنص الشعري**، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، المغرب

بارت، رولان ، (1993م) **مدخل إلى تحليل البنيوي للقصص**،ت منذر عياش،ط1،مركز الانماء الحضاري.

بالمر، ف.ر. ،(1995م)، **علم الدلالة إطار جديد**،ترجمة صبري ابراهيم السيد، د.ط، دار المعرفة الجامعية الاسكندرية.

بحيري، سعيد، (2005م)، **دراسات لغويه تطبيقيه في العلاقة بين البنيه والدلالية**، ط1، مكتبه الآداب، القاهرة،

بحيري، سعيد،(1997م)**علم لغة النص، المفاهيم و الاتجاهات**،ط1، الشركه المصرية العالمية للنشر، مصر.

بدري،عثمان، (2003م) وظيفة العنوان في الشعر العربي الحديث، قراءة تأويله في نماذج منتخبة، **المجلة العربية للعلوم الإنسانية**، الكويت، ع81.

برينكر، كلاوس ،**التحليل اللغوي للنص**، ت سعيد بحيري،ط1،مؤسسه المختار،القاهرة،2005م.

بلعاد، عبد الحق، (2008م)**عتبات(جيرار جينيت من النص إلى المناص)**، تقديم سعيد يقطين، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، لبنان

البنا، محمود خالد،(2012م)، **جدارية محمود درويش دراسة بنيوية**، رسالة ماجستير، جامعة اليرموك.

تزيفيتان تودرف،(2004م) **العلاماتية وعلم النص،(نصوص مترجمة)**،ترجمة منذر عياشي،ط1،المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء،المغرب،

ج.بروان، و ج. يول،(1997م)**تحليل الخطاب**،ت محمد الزليطي ومنير التريكي،ط1،دار الفجر،جامعه الملك سعود،الرياض،

الجبر، خالد، (2012م)، رمز العنقاء في شعر درويش، **مجلة اتحاد الجامعات العربية للآداب**، مجلد 9،العدد2.

الجبر، خالد،(2009م)، **غواية سيدرى،قراءات في شعر محمود درويش**،ط1،دار جرير، عمان.

الجزار،محمد فكري،(1998م) **العنوان وسيمو طيقا الاتصال الأدبي**، د.ط، الهيئة المصرية للكتاب.

حبش،اسكندر، (2011م)، **رينيه شار**، مجلة نزوى، العدد 67، مؤسسة عمان للصحافة والانباء، يونيو.

حسان،تمام،(1995م) **مناهج البحث في اللغة**،مكتبه الانجلو المصرية،القاهرة.

حمادي صمود،(2008م) **مقالات في تحليل الخطاب**، د.ط، منشورات كلية الآداب، تونس.

حمزة، حسين،(2012م) **معجم الموتفيات المركزية في شعر محمود درويش**، ط1، مجمع اللغة العربية، حيفا.

أبو حميدة، محمد صلاح، (2000م) **الخطاب الشعري عند محمود درويش، دراسة أسلوبية**،ط1، مطبعة المقداد، غزة.

حنا، سامي عياد وأخرون،(1997م،) **معجم اللسانيات الحديثة**،مكتبه لبنان ناشرون،بيروت.

حوار مع درويش بعنوان **الموت هاجس مفتوح على قلق الشعر**، جريدة الرأي العدد 11011، 2009م.

خطابي، محمد، (1991م) **لسانيات النص مدخل إلى انسجام الخطاب**،ط1،المركز الثقافي في العربي، بيروت.

الخوالدة، فتحي رزق، (2006)، **تحليل الخطاب الشعري،ثنائيه الاتساق والانسجام في ديوان أحد عشر كوكبا**،ط1،أزمنة للنشر والتوزيع،عمان.

الخوالدة، فتحي رزق، (2009م)، **الاتجاهات النقدية في النص الدرويشي**، رسالة دكتوراة غير منشورة، قسم اللغة العربية، جامعة مؤته.

خوري، جيزل،(2001م)، حوار محمود درويش عن السياسة والشعر وتجربة الموت، **مجلة الدراسات الفلسطينية**، المجلد 12،العدد48

درويش، محمود،(2007م) **يوميات الحزن العادي**،ط4، مكتبة رياض الريس، بيروت

درويش، محمود،(2000م)، **جدارية محمود درويش**، ط1، مكتبة رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، لبنان.

الدوري،عياض عبدالرحمن،(2002م) دلالات اللون في الفن العربي الإسلامي، ط1، الشؤون الثقافية العامة، بغداد، العراق

دي بوجراند، روبرت، (1998م)**النص والخطاب والاجراء**، ت تمام حسان، ط1، عالم الكتب، القاهرة.

أبو ديب، كمال، (1986م)،**الرؤى المقتنعة**، نحو نهج بنيوي في دراسة الشعر الجاهلي، د.ط،مطابع الهيئة المصرية،القاهرة

رحيم، عبدالقادر،(2008م). العنوان في النص الإبداعي، أهميته وأنواعه، **مجلة كلية الآداب والعلوم والإنسانية والاجتماعية**،جامعه محمد خضير،بسكرة – الجزائر، العدد2+3.

الرواشدة، سامح، (1999م)، **فضاءات الشعرية**،**(دراسة في ديوان أمل دنقل)**، ط1، المركز القومي للنشر،أربد

الرواشدة، سامح،(2001م) **إشكالية التلقي والتأويل،دراسة في الشعر العربي الحديث**، ط1،جمعية عمال المطابع التعاونية،عمان،الأردن.

الرواشدة، سامح،(2006م)**في الأفق الأدونيسي،دراسة في تحليل الخطاب الشعري**،ط1أزمنة للنشر والتوزيع، عمان.

الرواشدة،سامح،(2006م) **مغاني النص، دراسات تطبيقية في الشعر الحديث**، ط1، المؤسسة العربية للدرسات والنشر، بيروت.

زايد، علي عشري،(2002م)، **عن بناء القصيدة العربية الحديثة**،ط4،مكتبة ابن سينا،مصر

زروقي، عبد القادر علي،(2011م)**أساليب التكرار في ديوان "سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا) لمحمود درويش (مقاربة اسلوبية)**، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الحاج لخضر باتنه.

الزناد، الأزهر ،(1993م)، **نسيج النص بحث في ما يكون به الملفوظ نصا**، ط1،المركز الثقافي العربي،بيروت.

السعدية، نعيمة،(2007م)، شعرية المفارقة بين الإبداع والتلقي،**مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية**،عدد1، جامعة محمد خضير، الجزائر

السواح، فراس، (1983م)، **ملحمة جلجامش**، ط2، دار الكلمة، بيروت

شادو، محمد،(2012م)، **الموت في الشعر العربي المعاصر، دراسة نصية في جدارية محمود درويش**، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة لحاج خضر- بتانه، الجزائر.

شارودو، باتريك ودومينيك منغو،(2008م)، **معجم تحليل الخطاب**، ت عبدالقادر المهيري وحمادي حمود، د.ط،المركز الوطني للترجمة، تونس

الشيخ، خليل،(2001م)جدارية محمود درويش بين تحرير الذات ووعي التحرر منها، **مجلة نزوى**، مؤسسة عمان للصحافة والانباء،عدد 25.

صالح،غانم، (2011م)التوازي في قصيدة محمود درويش (عاشق من فلسطين)، **مجلة ابحاث كلية التربية الأساسية**.مجلد11

طرفة بن العبد،(2003م)، **ديوان طرفة بن العبد**، اعتنى به حمدو طماس، دار المعرفة، بيروت، لبنان.

عاشور، فهد ناصر، (2004م)، **التكرار في شعر درويش**،ط1،المؤسسة العربية للدراسات والنشر،بيروت.

عبد الفتاح، تهاني،(2010م). تجليات أسطورة البعث في ديواني (لا تعتذر عما فعلت وكزهرة أو أبعد) لمحمود درويش،**مجلة جامعة دمشق**،مجلد 26،عدد1+2

عفيفي، أحمد، **علم النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي**، ط1،مكتبه زهراء الشرق، القاهرة 2001م

العلاق، علي جعفر،(1997م)، **الشعر والتلقي**، دراسات نقدية،ط1،دار الشرق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن.

عوض، ريتا،(1978 م)، **أسطورة الموت والانبعاث في الشعر العربي الحديث**، ط1 بيروت، المؤسسة العربية

الغذامي، عبدالله،(1984م)**الخطيئة والتكفير(من البنيوية إلى التشريحية)**دار سعاد الصباح،الكويت.

الغرافي، مصطفى، **خطاب الموت في جدارية محمود درويش، رثاء استباقي لذات حدقت في الموت طويلا**، جريدة الحوار المتمدن، العدد3931، 2012/12/4

فان دايك،(2001م) **علم النص، مدخل متداخل الاختصاصات**،ترجمه سعيد بحيري،ط1، دار القاهرة للكتاب، القاهرة، مصر

فضل، صلاح،(1992م)، **بلاغة الخطاب وعلم النص**، سلسة كتب عالم المعرفة، الكويت، العدد 164.

فلور، أدمون ،(1997م)**موسوعة الأساطير (الميثولوجيا اليونانية - الرومانية - الأسكندنافية)** ت- حنا عبود، ط1 الأهالي للطباعة والنشر، دمشق

القصاص، جمال،(2008م) **تجليات الحلم في شعر محمود درويش**، جريدة الشرق الأوسط العدد 10852، 14أغسطس

قطوس، بسام، (2001م)، **سيماء العنوان**، وزارة الثقافة، عمان الأردن.

القعود، عبدالرحمن محمد، (2002م)**الابهام في شعر الحداثة**، سلسة عالم المعرفة،العدد 279

كريزويل، إديث،(1993م) **آفاق العصر،عصر البنيوية**،ت جابر عــصفور،ط1،دار سعاد الصباح،الكويت.

كريستيفيا، جوليا،(1997م)**علم النص**،ت فريد الزاهر،ط2،دار توبقال للنــشر،الدار البيضاء.

لحميداني،حميد، (2000م)، **بنية النص السردي، من منظور النقد الأدبي**، المركز الثقافي الدار البيضاء،المغرب،

الماكري، محمد،(1991م) **الشكل والخطاب**،ط1،المركز الثقافي العربي، بيروت.

المساوي، عبد السلام،(2007م). الموت من منظور الذات،قراءة جداريه محمــود درويش، **عالم الفكر**،عدد4،مجلد 55،ابريل

مصلوح،سعد (2003). **في البلاغة العربية والأسلوبيات اللسانية**،ط1،مجلس النشر العلمي،الكويت

مفتاح، محمد، (1992م)، **تحليل الخطاب الشعري (اســتراتيجية التنـــاص)**، ط3، المركز الثقافي العربي،الدار البيضاء

مفتاح، محمد، (1996م) **التشابه والاختلاف (نحو منهاجية شمولية)**،ط1،المركــز الثقافي العربي،الدار البيضاء.

مفتاح،محمد،(1990م)، **دينامية النص(تنظير وانجاز)**،ط2،المركز الثقافي العربي، بيروت

الملائكة، نازك، (1967)، **قضايا الشعر المعاصر**، ط3، مكتبة النهضة، بغداد.

موقع مؤسسة محمود درويش، **السيرة الذاتية**www.darwishfoundation.org.

النجار، مصلح،(2002م) . جدارية محمود درويش، دراسة استدلالية في المضمون الشعري، **مجلة دراسات**، الجامعة الأردنية،مج29،عدد3

النقاش، رجاء، (1971م) **محمود درويش شاعر الأرض المحتلة**، ط2،دار الهلال، القاهرة مصر.

نوال ماري، غازي بريور،(2007م)**المــصطلحات المفــاتيح فــي اللــسانيات**،ت عبدالقادر الشيباني،ط1،سيدي بلغباس، الجزائر.

هاينهمن، فولفجانج وديتر فيهفيجر،(1999م)، **مدخل الى علم اللغة النصي**، ت فالح العجمي، د.ط، مطابع جامعة الملك سعود.

وزان، عبدة،(2006م)**محمود درويش الغريب يقع على نفسه**،مكتبة رياض الريس، بيروت،لبنان

ياكبسون، رومان ،(1988م)، **قضايا الشعرية**، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، ط1، دار توبقال،المغرب

يقطين، سعيد، (1989م)**تحليل الخطاب الروائي _الزمن _الـسرد _التبئيـر**، ط1، بيروت، المركز الثقافي العربي.

ب - المراجع باللغة الانجليزية

- lewaraandowski,theodor:linguistishes,Heidelberg,Wiesbaden(1994.
- M.AK,HALLIDY&R.HASSAN,COHESION IN ENGLISH,1976

المعلومات الشخصية

الاسم: زياد جايز قاسم الجازي

التخصص: دكتوراه اللغة العربية

الكلية: الآداب

السنة: 2015

هاتف رقم: 0777866313

البريد الإلكتروني: zeyad.algaze@yahoo.com